Susan Buck-Morss

Dialéctica de la mirada

Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes



Dialéctica de la mirada

Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes

Traducción de
Nora Rabotnikof

Susan Buck-Morss

Dialéctica de la mirada

Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes



La balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 79

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

1.ª edición: 1995
2.ª edición: 2001

Título original: *The Dialectics of Seeing.*
Walter Benjamin and the Arcades Project.

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-579-X
Depósito legal: M. 35.269-2001
www. visordis.es

Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S.A.
Navalcanero (Madrid)

Índice

Prefacio

Esta es una empresa poco ortodoxa. Es un libro de filosofía con ilustraciones que explica la dialéctica de la mirada desarrollada por Benjamin, alguien que tomaba en serio la *debris* de la cultura de masas como fuente de la verdad filosófica. Deriva su autoridad de un libro que jamás fue escrito, el *Passagen-Werk* (el libro de los Pasajes), inacabado proyecto fundamental de los años maduros de Benjamin. En lugar de «una obra» Benjamin nos dejó una colección masiva de notas sobre la industria cultural del siglo XIX, tal como ésta cobró forma en París y formó a su vez a esa ciudad. Estas notas recogen citas de una vasta gama de fuentes históricas, que Benjamin archivó con un mínimo de comentarios, y sólo las indicaciones más generales acerca de una posible manera de ordenar los fragmentos.

En el presente trabajo he permanecido escrupulosamente fiel a los fragmentos de esta obra nunca escrita. Y sin embargo, para cualquier persona familiarizada con el *Passagen-Werk*, resultará claro que no lo he reproducido aquí; en cambio, he procedido en forma mimética, extrapolando para poder iluminar el mundo experimentado y descrito por Benjamin. Sería difícil decir si esta forma de trabajo académico es un proceso de descubrimiento o de invención del proyecto de los Pasajes. El lector está advertido. Lo que aquí se ofrece no es un resumen del manuscrito originalmente escrito en alemán y en francés. Es un texto diferente, un relato (del París del siglo XIX) contado dentro de otro relato (el de la experiencia histórica de Benjamin) y apunta a revivir el poder cognoscitivo y político del *Passagen-Werk* que yace dormido en los pliegues de los diferentes estratos de datos históricos que lo componen.

Pero quizá antes que nada, este es el relato del proceso interpretativo mismo. El significado del comentario de Benjamin sobre el *Passagen-Werk* es críptico. Proporciona al lector muy pocas respuestas sobre las intenciones del autor, pero da muchas pistas, y todas ellas apuntan más allá del texto. Benjamin simplemente no nos permite escribir sobre su trabajo como si fuera un producto literario aislado. Más bien (y ello representa una prueba nada insignificante de su poder político) el *Passagen-Werk* nos transforma en una suerte de detectives históricos, aún contra nuestra voluntad, forzándonos a involucrarnos activamente en la reconstrucción de la obra. Sólo si reconocemos que este escrito brillante, que estamos tan dispuestos a canonizar, constituye en realidad sólo un conjunto de comentarios o de notas al pie de página en relación con el mundo exterior al texto, estamos en condiciones de penetrar en el *Passagen-Werk*. Nos obliga a buscar imágenes de la realidad sociohistórica que sirvan como claves para descifrar el significado de su comentario, así como el comentario es la clave de su significación. Pero en este proceso nuestra aten-

ción ha sido redirigida: subrepticiamente, Benjamin ha abandonado el centro del escenario, que está ahora ocupado por los fenómenos sociohistóricos mismos. Además (y esta es la prueba de su éxito pedagógico), nos concede la experiencia de sentir que estamos descubriendo el significado político de estos fenómenos por nuestra propia cuenta.

Benjamin describió su trabajo como una «Revolución Copernicana» en la práctica de escribir historia. Su objetivo era destruir la inmediatez mítica del presente, no insertándola en un continuum cultural que afirma el presente como su culminación, sino descubriendo aquella constelación de orígenes históricos que tiene el poder de hacer explotar el «continuum» de la historia. En la era de la industria cultural, la conciencia existe en estado mítico, de ensoñación, estado contra el cual el conocimiento histórico es el único antídoto. Pero el tipo particular de conocimiento histórico que se requiere para liberar al presente del mito no se desvela fácilmente. Dejado de lado y olvidado, yace enterrado en cultura que sobrevive, siendo invisible justamente porque es de escasa utilidad para quienes están en el poder.

La «Revolución Copernicana» de Benjamin despoja a la historia de su función ideológica legitimadora. Pero si la historia como estructura conceptual que transfigura engañosamente el presente se abandona, sus contenidos culturales son redimidos como fuentes de un conocimiento crítico, el único que puede poner en cuestión el presente. Benjamin nos vuelve conscientes de que la trasmisión de la cultura (alta y baja), central a su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura en sí tenga el poder de cambiar lo dado, sino porque la memoria histórica afecta de manera decisiva a la voluntad colectiva y política de cambio. En realidad, es su único nutriente.

Escribir sobre el *Passagen-Werk* es justamente un ejemplo del acto de trasmisión de cultura que Benjamin problematizó. Esto coloca al presente proyecto en un espacio conceptual altamente exigente, un espacio que no tolerará ninguna contradicción demasiado fuerte entre forma y contenido. Y sin embargo, para mí fue inevitable cierto grado de tensión. En su forma, este es un estudio académico, que se adhiere rigurosamente a los requisitos de la investigación, aun cuando su contenido es una protesta contra la misma concepción académica de cultura. Pero no alcanzo a ver ninguna razón políticamente justificada para ceder a esta última el monopolio del rigor filológico. Además, como el mismo *Passagen-Werk* muestra, optar por una versión más corta, por un resumen más popularizable en el mercado, no habría evitado de ningún modo los peligros que Benjamin advirtió.

Agradezco a Andrew D. White Society for the Humanities de la Cornell University por una beca que me permitió iniciar este estudio del *Passagen-Werk* en 1982-83. El Deutsche Akademische Austauschdienst me dio su generoso apoyo para realizar mi investigación en Frankfurt am Main durante el otoño de 1984. Jurgen Habermas y Leo Lowenthal me alentaron cuando más lo necesitaba. Me beneficié enormemente de la discusión con amigos de EE.UU., Alemania, Francia y la URSS: Hauke Brunkhorst, Jacques Derrida, Miriam Hansen, Axel Honneth, Claude Imbert, Martin Jay, Dmitri Khanin, Grant Kester, Burkhardt Lindner, Michael Lowy, Kirby Malone, Pierre Missac, Valery Podoroga, Gary Smith, Rolf Tiedemann, Heinz Wismann e Irving Wohlfarth. Fue para mí de inmensa ayuda la lectura del manuscrito por Sheyla Benhabib, Paul Breines y Carol Halberstadt, así como la asistencia de investigación de Leslie Gazaway, Dean Robinson, Schuyler

Stevens y Cynthia Witmann. Los estudiantes del seminario sobre Benjamin en la primavera de 1985 fueron una fuente de inspiración: William Andriette, Paul Ford, Daniel Purdy, Kasian Tejampira, Jennifer Tiffany, Sharon Spitz, Michael Wilson y Jirapon Witayasakpan. La fotografía y el trabajo artístico de Michael Busch y Joan Sage son contribuciones fundamentales a este estudio, así como el trabajo de cámara de Helen Kelley. La lista de consultores y fotógrafos que ayudaron con las imágenes incluye a Ardai Baharmast, Grant Kester, Kirby Malone, Ro Malone, Danielle Morretti, Norma Moruzzi, Donna Squier, Leah Ulansey y Rob Young. David Armstrong y Arline Blaker me ayudaron durante años en la preparación del manuscrito.

Agradezco a Larry Cohen y a MIT Press por creer en el proyecto. Valoro su apoyo.

PARTE I

Introducción

«Nosotros hemos», así dice la guía ilustrada de París del año 1852 (que proporciona), una imagen completa de la ciudad del Sena y sus alrededores, «a menudo concebido a las arcadas como boulevares interiores, semejantes a aquellos a los que se abren. Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son senderos tapizados en mármol y techados de vidrio, que atraviesan manzanas enteras de edificios cuyos propietarios se han unido para llevar adelante tal empresa. Alineadas a ambos lados del sendero, que recibe su luz desde arriba, se encuentran las tiendas más elegantes, de modo tal que un pasaje es una ciudad, un mundo en miniatura»[1].

Comenta Walter Benjamin: «Esta cita es el *locus classicus* para la representación de los Pasajes *(Passagen)*»[2], que dieron nombre a su más atrevido proyecto intelectual. El *Passagen-Werk* iba a ser una «filosofía materialista de la historia» construida con la «máxima concreción»[3] a partir del material histórico mismo, esos anacrónicos resabios de aquellos edificios, tecnologías y mercancías del siglo diecinueve que fueron precursores de su propia era. Como «ur-fenómenos» de la modernidad, ellos proporcionarían el material necesario para una interpretación de las configuraciones más recientes de la historia.

Los *Passages* de París construidos a comienzos del siglo diecinueve fueron el origen de la moderna galería comercial. Con seguridad, estos tempranos centros comerciales originarios parecen ser un lugar lamentablemente mundano para la inspiración filosófica. Pero precisamente la meta de Benjamin era tender el puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales, en realidad, lograr esa hermenéutica fenomenológica del mundo profano que Heidegger sólo alcanzó a intentar[4]. El objetivo de Benjamin era tomar tan en serio al materialismo como para lograr que los fenómenos históricos mismos hablaran. El proyec-

[1] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* 6 vols., Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser eds., con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, vol. V: *Das Passagen-Werk,* ed. Rolf Tiedemann (1982), p. 83 (A1,1). Las citas de las *Gesammelte Schriften* se harán a partir del número de vol. (I-VI). [N. del T.: mencionaremos las traducciones al español en la medida en que nos haya sido posible ubicar las respectivas citas) (En español: *Poesía y capitalismo,* Madrid, Taurus, p. 173)].

[2] V, p. 83 (Nota del traductor: en general traduciremos *Passagen* por Pasajes, aunque la versión inglesa utiliza el término «Arcadas»).

[3] Carta de Benjamin a G. Scholem, 15 de marzo de 1929, V, p. 1091.

[4] El proyecto de los Pasajes encarnaría «una teoría de la conciencia de la historia. Es aquí donde encontraré a Heidegger en mi camino, y espero que surja una chispa del shock que conecte nuestras dos diferentes maneras de considerar la historia» (carta a Scholem, 20 de enero de 1930. V, p. 1094).

to probaría «cuan concreto puede uno ser en relación con la historia de la filosofía»[5]. Corsés, plumeros, peines de color rojo y verde, viejas fotografías, réplicas de la Venus de Milo, botones y cuellos de camisa hace mucho descartados, estos sobrevivientes históricos de la alborada de la cultura industrial, que aparecían reunidos en los moribundos Pasajes como «un mundo de afinidades secretas»[6], *eran* las ideas filosóficas, como una constelación de referentes históricos concretos. Además, como «dinamita política»[7], estos anticuados productos de la cultura de masas proporcionarían una educación política marxista-revolucionaria a los sujetos históricos de la propia generación de Benjamin, las víctimas más recientes de los soporíferos efectos de la cultura de masas. «Nunca» –escribió Benjamin a Gershom Scholem durante las primeras etapas del proyecto– «he escrito con mayor riesgo de fracasar»[8]. «Nadie podrá decir de mí que me he facilitado las cosas»[9].

El «proyecto» de los Pasajes (como se refería por lo común Benjamin al *Passagem-Werk)*[10] fue originalmente concebido como un ensayo de cincuenta páginas[11]. Pero «la cara cada vez más desconcertante, más intrusiva» del proyecto «que me acecha como una pequeña bestezuela por las noches, cuando no la dejo beber de las fuentes más remotas durante el día»[12], no dejó en paz a su autor. Para traerla a la luz del día –«más allá de una ostensible proximidad al movimiento surrealista que podría ser fatal para mí»[13]– Benjamin siguió ampliando su perímetro y profundizando sus bases, tanto espacial como temporalmente. Al final, todo París fue incluido, desde las alturas de la Torre Eiffel, hasta el mundo profundo de las catacumbas y los metros, y su investigación cubrió más de un siglo de los detalles históricos más menudos de la ciudad.

Benjamin comenzó el *Passagen-Werk* en 1927. Aún cuando hubo interrupciones, trabajó intensamente en él durante trece años. El proyecto permanecía inacabado todavía en 1940, cuando se suicidó en su fracasado intento por escapar de Francia. Pero, el ensayo de cincuenta páginas originalmente planeado, se había expandido hasta constituir un conjunto de materiales que, al ser publicados por primera vez en 1982, cubría más de mil páginas. Eran fragmentos de datos históricos recogidos primariamente de fuentes del siglo diecinueve y veinte que Benjamin encontró en la Staatsbibliotek de Berlín y en la Bibliothèque Nationale de Paris, y que ordenó cronológicamente en treinta y seis archivos o *Konvoluts,* cada uno encabezado por una palabra o una frase clave. Estos fragmentos, integrados en el comentario de Benjamin, comprenden más de 900 páginas. Están ordenados temáticamente de manera flexible. Para descifrar su significado debemos apoyarnos en una serie de notas (1927-29; 1934-35) que nos proporcionan evidencia invaluable, aun-

[5] Carta de Benjamin a Scholem, 23 de abril de 1928, V, p. 1086.

[6] Notas tempranas (1928-29), V, p. 1045.

[7] La frase es de Adorno (ver carta de Adorno a Benjamin, 6 de noviembre de 1934, V, p. 1106).

[8] Carta de Benjamin a Scholem, 30 de enero de 1928, V, p. 1086.

[9] Carta de Benjamin a Scholem, 23 de abril de 1928, V, p. 1086.

[10] Benjamin utilizaba el término *«Passagenarbeit»* o simplemente *Passagen.* El título *Passagen-Werk* fue escogido para el manuscrito por los editores de las *Gesammelte Schriften.*

[11] Gerschom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship,* eds. Karen Ready y Gary Smith, Faber & Faber, 1982, p. 135.

[12] Carta de Benjamin a Scholem, 30 de noviembre de 1928, V, p. 1089.

[13] Carta de Benjamin a Scholem, 30 de noviembre de 1928, V, p. 1089.



Figura 1. Passage Choiseul, París.

que insuficiente, acerca de la concepción global que orientó la investigación de Benjamin, y en los dos *«exposés»* del proyecto de las Arcadas (1935 y 1939) que brevemente describen los contenidos de los capítulos proyectados.

La publicación póstuma del *Passagen-Werk,* que se benefició de la escrupulosa edición de Rolf Tiedemann[14], constituye una asombrosamente rica y provocativa colección de notas de investigación, señalamientos y comentarios fragmentarios. Ella demuestra claramente que el *Passagen-Werk* fue la empresa más significativa de esta relevante figura intelectual. Pero el *Passagen-Werk* en sí no existe –ni siquiera una primera página y mucho menos un borrador del conjunto–. Este texto inexistente es el objeto del presente estudio.

Las biografías intelectuales han hablado en general del pensamiento benjaminiano en términos de tres etapas de desarrollo cuasi-dialécticas: la primera de éstas

[14] Las anotaciones de Tiedemann son el hilo conductor para cualquier lectura del *Passagen-Werk.* Sin ellas, incluso un lector tan competente como Th. Adorno fue incapaz de descifrar el material (ver V, pp. 1072-72). Como resultará claro para cualquiera que haya trabajado sobre el *Passagen-Werk,* estoy en deuda con el trabajo editorial de Tiedemann.

(hasta 1924, cuando su amistad con Gershom Scholem era más fuerte), metafísica y teológica; la segunda (cuando en Berlín, hacia finales del período de Weimar, cayó bajo la influencia de Bertolt Brecht), marxista y materialista; y la tercera (cuando en su exilio en París se aproximó al *Institut für Sozialforchung* y llegó a estar intelectualmente cerca de Theodor Adorno), como un intento tanto de incorporar como de superar estos dos polos antitéticos en una síntesis original. Se esperaba que la publicación póstuma del *Passagen-Werk* fuera esa síntesis, y que se resolvieran las persistentes ambigüedades entre las vertientes materialista y teológica de sus obras anteriores. El *Passagen-Werk* en verdad unifica todos los aspectos de la personalidad intelectual de Benjamin en una sola concepción, obligándonos a repensar toda su obra, incluidos los escritos tempranos. Demuestra, además, que no fue sólo un escritor de aforismos brillantes pero fragmentarios. El proyecto de los Pasajes desarrolla un método filosófico altamente original, que podría ser descrito como la dialéctica de la mirada.

Gran parte de la literatura secundaria sobre Benjamin se preocupó por determinar cuáles fueron las influencias más significativas (de Scholem, Brecht o Adorno, Bloch, Kracauer, incluso de Heidegger)[15]. Este estudio premeditadamente evita la convención de la hermenéutica académica que define las teorías de un pensador en términos de las teorías de otro. Como tal, dicho método asegura que el conjunto del proyecto intelectual se vuelva autorreferencial e idealista, herméticamente sellado dentro de esos mustios corredores de la academia, de los cuales la obra de Benjamin intenta escapar. El estudio experimenta con una estrategia hermenéutica alternativa más apropiada a esta «dialéctica de la mirada», que descansa en cambio en el poder interpretativo de imágenes que plantean concretamente asuntos conceptuales, con referencia al mundo exterior al texto.

Para un espíritu que capte los fenómenos intelectuales en términos de desarrollo lógico o cronológico, donde una cosa conduce a la otra «como las cuentas de un rosario»[16], para usar la metáfora benjaminiana, su trabajo ofrecerá poca satisfacción. Está basado, por el contrario, en intuiciones filosóficas iluminadas por experiencias cognoscitivas que se retrotraen hasta la niñez. Éstas se «revelan» sólo en el sentido en que se revela una placa fotográfica: el tiempo profundiza el contraste y la definición, pero la impresión de la imagen ha estado allí desde el comienzo. A pesar de las metamorfosis que su escritura sufre en estilo y en forma de expresión, Benjamin se aferró firmemente a sus intuiciones filosóficas, simplemente porque creía que eran verdaderas.

¿Por dónde empezar, entonces?

[15] Entre éstos menciono mi trabajo anterior *The Origins of Negative Dialectic: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, N. York, Macmillan Free Press, 1977 (trad. cast.: México, Siglo XXI, 1982). Para las mejores biografías intelectuales de Benjamin, consultar Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption*, N. York, Columbia University Press, 1982; Bernard Witte, *Walter Benjamin*, Reibek bei Hamburg, Rowohlt, 1985, y Julian Roberts, *Walter Benjamin*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1983.

[16] *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, p. 704 (Esp. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990).

1

Orígenes temporales

1

> Origen (Ursprung), categoría cabalmente histórica que sin embargo, no tiene nada que ver con los comienzos (...). El término origen no significa el proceso de llegar a ser a partir de aquello de dónde se ha emergido, sino mucho más, aquello que emerge del proceso de llegar a ser y desaparecer. El origen se yergue en el flujo del devenir como un remolino (...); su ritmo es evidente sólo para la doble mirada[1].

Se puede hablar del origen del *Passagen-Werk* en el sentido histórico simple del tiempo y el espacio en los cuales fue concebido. Pero si «origen» se entiende en el sentido filosófico propio de Benjamin, como «aquello que emerge del proceso de llegar a ser y desaparecer», entonces el momento se ubica razonablemente en el verano de 1924, y el lugar no es París sino Italia. Benjamin había ido allí solo, dejando a su esposa y a su hijo de seis años en Berlín, para escribir su *Habilitationsschrift, Ursprung des deutschen Trauerspiels* (El origen del drama barroco alemán), con el que esperaba asegurar un puesto académico en la Universidad de Frankfurt.

En Capri estuvo con sus amigos de Berlín, entre ellos Ernst Bloch. Su matrimonio con Dora Pollak estaba en dificultades desde hacía tiempo[2]. A los treinta y dos años, aún no había logrado independencia económica respecto de sus padres, y de vez en cuando sus magras finanzas lo obligaban a alojarse en la casa paterna de

[1] *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, p. 226 (trad. cast.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990).

[2] Scholem relata que la pareja se mantenía unida por su hijo Stefan, en el que Benjamin «tenía gran interés»; por la necesidad económica (Dora mantuvo a la familia, durante los peores años de la inflación con sus trabajos como traductora), por su común formación judía, y por su círculo de amigos de Berlín. Éste estaba constituido en su mayor parte por judíos asimilados (el sionismo de Scholem era una excepción), radicales en sentido cultural más que político. Sin embargo, ya en abril de 1921, «la desintegración del matrimonio de Dora y Walter se hizo evidente». En los nueve años que transcurrieron hasta «el divorcio, esta situación permaneció igual y se interrumpía sólo por los largos viajes de Walter y por los períodos en los que tomaba un cuarto separado» (Gerschom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Karen Ready y Gary Smith eds., London, Faber & Faber, 1982, pp. 93-94; trad. cast.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987).

Berlín. Su padre invertía dinero en proyectos urbanos innovadores (entre los cuales se contaban un almacén general y un palacio de patinaje sobre hielo), con éxito desigual. Benjamin tenía una postura crítica, casi cínica, frente la existencia burguesa de su padre, lo que lo llevaría a «amargas peleas» que «en gran medida arruinaron» la relación entre ellos[3]. La oportunidad de un puesto académico en Frankfurt era, como escribió a Scholem, su «última esperanza» de escapar «de la deprimente atmósfera de la situación financiera»[4], que se volvió crítica a partir de la astronómica inflación alemana[5].

Ya en 1916 Benjamin le había comentado a Scholem que «veía su futuro en una plaza de profesor de filosofía» y la concepción de su estudio sobre el *Trauerspiel* data de ese año[6]. Ya por aquel entonces las cuestiones filosóficas preocupaban a Benjamin. Pero no se adhería reverentemente al canon de los textos filosóficos burgueses. Scholem recuerda sus «nada moderados ataques a Kant», cuya teoría de la experiencia Benjamin consideraba empobrecida[7], sentía «rechazo» por Hegel cuya «fisiognómica mental» era «la de un bruto intelectual»[8]. Tampoco los debates filosóficos más recientes capturaban su interés[9]. Poco después de su llegada a Italia, Benjamin asistió a un congreso internacional de filosofía en celebración del séptimo centenario de la Universidad de Nápoles. Ello reforzó, según escribió a Scholem, su convicción previa (basada no en el marxismo sino en una crítica más general a la

[3] Scholem, *ibid.*, pp. 85 y 54. En el otoño de 1923 (para quienes quieran encontrar una significación en el acontecimiento) «el padre de Benjamin enfermó gravemente y se le amputó su pierna derecha» (*ibid.*, p. 121). En 1924 Benjamin vio en el Museo de Nápoles el torso arcaico de Apolo que había inspirado el poema de Rilke (*ibid.*, p. 64). No mucho tiempo después escribió un aforismo titulado «torso»: «Sólo aquel que sabe mirar su propio pasado como el monstruoso producto de la compulsión y la necesidad será capaz de recuperarlo como algo valioso para sí mismo en el presente. Porque lo que se ha vivido es comparable a una bella estatua a la que se le han roto todas sus extremidades al trasportarla, y de la que ahora sólo queda el suntuoso torso, a partir del cual habrá que labrar la imagen de su futuro» (*Eibahnstrasse*, IV, p. 118).

[4] Carta de Benjamin a Scholem, I, p. 875.

[5] La inflación afectó severamente las finanzas del padre de Benjamin, quien presionó a su hijo mayor para que aceptara un puesto en un banco. (Ver el muy bien documentado artículo de Gary Smith «Benjamin Berlin», *Wissenschaft in Berlin*, eds. Tilmann Buddensieg *et al.*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987, p. 101.

[6] En esa época Scholem anotó en su diario: «Si algún día Benjamin llegara a enseñar filosofía de un modo sustancial, nadie lo entendería; pero su curso sería tremendo si se tratara de verdaderos *cuestionamientos* en lugar del intento de colocar etiquetas.». (Scholem, *op. cit.*, p. 34).

[7] Scholem, *op. cit.*, p. 79.

[8] Carta de Benjamin a Scholem, 31 de enero de 1918, Walter Benjamin, *Briefe*, 2 vols. Gerschom Scholem y Th. Adorno, eds., Frankfurt am Main, 1978, vol. 1, p. 169.

[9] Benjamin tenía gustos académicos algo sorprendentes. Descartaba los filósofos contemporáneos más aclamados, como los neokantianos Hinrich Rickert y Hermann Cohen, o los fenomenólogos Husserl y Heidegger, pero consideraba que Franz von Baader era «más impresionante que Schelling» (Scholem, *Walter Benjamin*, p. 22), y admiraba al «gnóstico cristiano» Florens Christian Range (*ibid.*, pp. 115-7) y al místico judío Franz Rosenzweig (p. 138). Durante su estancia en Munich en 1916, había querido estudiar con el *Lebensphilosoph* Ludwig Klages, cuyos escritos sobre grafología «lo atraían mucho», pero este último había partido hacia Suiza (*ibid.*, pp. 19-20). Sin embargo, ni siquiera en sus años de estudiante profesor alguno llegó a desempeñar el papel de mentor. La estimulación intelectual provino fundamentalmente de sus amigos (quienes a su vez estaban impresionados por su «genialidad»). Scholem, como uno de los más cercanos, recuerda: «No tomábamos muy en serio a los profesores de filosofía... Seguíamos nuestra estrellas sin guías académicos» (*ibid.*, p. 21).

cultura) de que «los filósofos son los más superfluos, y por tanto los lacayos peor pagados de la burguesía internacional»:

> En ningún caso parecía haber un compromiso real con la comunicación académica. Como resultado, todo el evento cayó muy pronto en manos de Cook Tours, que puso a disposición de los visitantes innumerables «tours a precio reducido» por todos los lugares del país. El segundo día, dejé que la conferencia siguiera su curso y fui al Vesubio... y ayer estuve en el espléndido Museo Nacional de Pompeya[10].

Su elección de Frankfurt como sitio para someter su Habilitation en 1923 se basó más en la conveniencia que en sus esperanzas sobre la comunidad intelectual[11]. La Johann Wolfgang von Goethe Universität era nueva, liberal, más abierta a los profesores judíos que otros sitios, y allí tenía algunos conocidos. Benjamin, más desesperado que entusiasmado, seguía la corriente[12]. Con seguridad, gozaba la intensidad del aislamiento del trabajo de investigación individual y había adoptado, a pesar suyo, muchas de las formalidades sociales y de los hábitos familiares privados de la burguesía. Además, dado su estilo idiosincrático de escritura y la naturaleza académica de los temas que hasta entonces había elegido[13], resultaba difícil imaginarlo en algo distinto a la profesión académica. No estaba en juego tanto la deseabilidad como la *posibilidad* de soluciones tradicionales. Benjamin creía que el orden burgués ya estaba socavado, y sospechaba que el camino de su vida se estaba construyendo sobre arenas movedizas. Este estado de ánimo es evidente en una pieza breve, más tarde titulada «Panorama imperial: un tour por la inflación alemana», escrita durante un viaje por Alemania en 1923[14]. Allí se cuestiona la viabilidad

[10] Benjamin, carta a Scholem, 10 de mayo de 1924, *Briefe*, vol. I, pp. 344-5. El más famoso profesor de filosofía de Nápoles, Bendetto Croce, «asistió a la reunión, pero sólo con un ostentoso y efectista aire de distancia» (*ibid.*, p. 344).

[11] En relación a sus futuros colegas del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt, todavía no había entrado en contacto con Horkheimer, Löwenthal o Marcuse, y sólo conoció ligeramente a Adorno (que era 11 años más joven) a través de su común amigo Siegfried Kracauer. Adorno recordaba su primera «impresión de Benjamin como uno de los seres humanos más excepcionales que he conocido» (Th. Adorno, «Erinnerungen», *Über Walter Benjamin*, Rolf Tiedemann ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 70.

[12] Benjamin no tenía deseos de enseñar. Temía que estudiantes y clases «invadieran mi tiempo para asesinarlo» (carta a Scholem, 19 de febrero de 1925, *Briefe*, vol. I, p. 373). Adorno escribió: «el anticuario que había en él se sentía atraído hacia la vida académica de la misma irónica manera en que Kafka se sentía atraído hacia las compañías de seguros». Theodor Adorno, «A Portrait of Walter Benjamin», *Prismas*, London, Neville Spearman, 1967, p. 232.

[13] Sus principales trabajos habían sido un estudio sobre Goethe y una disertación sobre «El concepto de crítica en el Romanticismo alemán».

[14] «Panorama imperial: un tour por la inflación alemana» sufrió varias revisiones antes de ser publicado en *Calle de dirección única (Einbahnstrasse)* en 1928. El editor distingue las versiones de la manera siguiente:

M[1]: manuscrito entregado a Scholem en el otoño de 1923 (sin título): IV, pp. 928-35.

M[2]: «manuscrito anterior, más extenso» (IV, p. 907) titulado «Pensamientos hacia un análisis de las condiciones en Europa Central: IV, pp. 916-928.

J[7]: versión en holandés, incluyendo secciones (ordenadas de manera diferente) halladas en M[1] y *a* (no se nos informa qué secciones se encuentran en qué fuentes), y un prefacio nuevamente escrito (que no se encuentra en otras versiones), una traducción alemana de la cual se incluye: IV, p. 935.

de cualquier tipo de solución personal, desafiando los intentos de pretender para alguien «una justificación especial» en medio del «caos» de su tiempo, en la que el fenómeno de la declinación burguesa ha llegado a ser «la estabilidad misma»[15]:

> La irremediable fijación a conceptos de seguridad y posición durante las décadas pasadas, impide que el alemán promedio perciba las llamativas estabilidades de nuevo tipo subyacentes a la estructura presente. Como la estabilidad relativa del período de pre-guerra lo benefició, está convencido de que cualquier situación que lo despoje debe ser considerada, eo ipso, inestable. Pero las relaciones estables no necesitan ser relaciones placenteras y ya había antes millones para quienes las condiciones de estabilidad equivalían a una miseria estabilizada[16].

El ámbito de las relaciones privadas no era inmune a los efectos de la inflación:

> «Las relaciones personales más íntimas se iluminan por el fulgor de una penetrante claridad, casi inhumana, en la que apenas son capaces de sobrevivir. Porque el dinero se yergue devastadoramente en el centro de todos los intereses vitales, pero por el otro lado, es precisamente la barrera frente a la cual casi toda relación humana se quiebra, en las relaciones naturales y éticas, la esfera de la confianza irreflexiva, de la calma y de la salud esta desapareciendo rápidamente»[17]

Benjamin entregó este texto a Gershom Scholem, como si fuera un rollo de pergamino, cuando éste emigró de Alemania ese año. Al referirse al pesimismo casi nietzscheano que sobrevuela la obra, Scholem recordaba: «Era difícil para mí entender qué podía hacer permanecer en Alemania al hombre que había escrito esto»[18], y por ello presionó a Benjamin para que considerara la posibilidad de unírsele en Palestina. Aunque Benjamin compartía el interés de Scholem por el pensamiento judaico y en aquel momento se sentía cómodo expresándose filosóficamente en términos teológicos[19], y aunque más tarde consideraría seriamente la propuesta, justa-

a: texto publicado en *Einbahnstrasse* en 1928: IV, pp. 85-148.

Como estas revisiones documentan su acercamiento a Marx entre 1923 y 1928, los extractos de «Panorama imperial...» citados de ahora en adelante se identificarán con referencia a la versión específica, y se marcarán las diferencias con la versión final de 1928 (*a*). A través de este procedimiento se mostrará cuánto –o mejor dicho cuán poco– necesitaba cambiar el texto para incorporar una orientación marxista (y por tanto qué cerca estaba de esa orientación en 1923; o mejor cómo su interpretación laxa del marxismo le permitía acomodarla a su pensamiento previo).

[15] «En lugar de lograr al menos un reconocimiento de la impotencia y del compromiso de la propia existencia, a través del cual se podría tomar distancia de la desilusión universal, por todas partes triunfa la ciega determinación de salvar el prestigio de la existencia personal.» («Panorama imperial» [M[2]], IV, p. 928. Permanece, en lo esencial, sin cambios en *Einbahnstrasse* [*a*], IV, p. 98).

[16] «Panorama imperial» (M[1]), IV, p. 928. Esencialmente igual en (*a*), IV, pp. 94-95, a excepción de la significativa sustitución de «clases» por «millones» en la última frase. Es de notar, sin embargo, que la continuación de M[1] (1923) contiene una explícita referencia a la revolución que ha sido omitida en *a (1928)*.

[17] M[1], IV, p. 935. Sin cambios en *(a)*.

[18] Scholem, *Walter Benjamin*, p. 119.

[19] Desde 1915 «al menos» hasta 1927, «para Benjamin la esfera religiosa cobró una importancia central que estaba más allá de cualquier duda fundamental... ¡Dios era real para él...!» (Scholem, *Walter Benjamin*, p. 56).

mente en ese año «en el que el desarrollo catastrófico de la inflación y la quiebra general de las relaciones interpersonales agudizaban para él la perspectiva de la emigración» «adoptó una actitud de reserva hacia Palestina (...)»[20].

Detrás de esta reserva estaba la conciencia de que su creatividad dependía del estímulo de esa Europa que se desintegraba. Lo que fundaba la pretensión de verdad de sus intuiciones filosóficas era el hecho de que éstas estaban entretejidas con su propia experiencia histórica, y que se dirigían específicamente a la generación que las había compartido. Esa pretensión podía no sobrevivir un transplante a una tierra radicalmente diferente, nutrida de un sionismo que le parecía sospechoso, no sólo por su particularismo nacionalista[21], sino porque veía en su «orientación agrícola»[22] un intento de escape, un retorno artificial al mundo preindustrial. El material del filósofo era la realidad histórica contemporánea, aunque en ese momento pareciera estarlo conduciendo personalmente a un callejón sin salida.

2

Estas consideraciones determinaron su estado de ánimo en el verano de 1924, creando esa específica constelación en la que, sin ser todavía consciente su autor, el *Passagen-Werk* tuvo su origen. Una musa presidía la ocasión. Como Ariadna, prometía conducirlo fuera de ese *cul de sac* que parecía su único horizonte. Pero si su función se adaptaba a la antigüedad del mundo mediterráneo donde se conocieron, sus medios eran del todo modernos: era una bolchevique de Latvia, activista de la cultura soviética posrevolucionaria como actriz y directora, y miembro del Partido Comunista desde la Revolución de la Duma. En palabras de Benjamin era «una comunista excepcional» y «una de las mujeres más excepcionales que he conocido»[23]. Su nombre era Asja Lacis. A partir de junio, las cartas enviadas a Scholem desde

[20] Scholem, *Walter Benjamin*, p. 116.

[21] En sus primeros acercamientos al sionismo (1912) Benjamin tomó la siguiente posición: «Los mejores judíos de hoy están ligados al valioso proceso de la cultura europea (...)»; «(...) nuestra conciencia cultural nos prohíbe *idealmente* restringir el concepto de cultura a cualquier parte de la humanidad»; «el sionismo cultural (...) encuentra los valores judíos *en todas partes* y trabaja por fortalecerlos. Aquí permanecerá, y creo que aquí debo permanecer». Estos extractos de la correspondencia de Benjamin con Ludwig Strauss (en la colección Strauss de la Jewish National and University Library de Jerusalén) son citados y traducidos por Anson Rabinbach en su importante artículo (que corrige y modifica el relato de Scholem sobre el judaísmo temprano de Benjamin): «Between Enlightment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism», *New German Critique* 34, (invierno de 1985), 78-124. Rabinbach concluye que para Benjamin el sionismo «era una alternativa *sólo* si se mantenía en el ámbito de las ideas, como la promesa utópica de una universalidad cultural, no como política» (*ibid.*, p. 98). Una publicación parcial de la correspondencia Benjamin-Strauss puede hallarse en II, pp. 836-44.

[22] Scholem relata una conversación con Benjamin en 1916, cuando «por primera vez surgió la cuestión de si era un deber ir a Palestina. Benjamin criticó el «sionismo agrícola» que yo propugnaba, diciendo que el sionismo tendría que desembarazarse de tres cosas: «de la orientación agrícola, de la ideología racial y de los argumentos» de (Martin) Buber sobre «la experiencia y la sangre» (Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 28-9). Scholem explica que Buber adoptó una «actitud positiva» hacia la llamada «experiencia de la guerra», entonces en curso. (*ibid.*, p. 7), mientras que Benjamin (fingiendo enfermedad) se las arregló para evitar el servicio militar, aunque estaba, insiste Scholem, en contra de «esta guerra en particular y no era un pacifista por convicción ideológica. Simplemente ese no era su estilo» (*ibid.*, pp. 24-5).

[23] Benjamin, citado en Scholem, *Walter Benjamin*, p. 122.

Capri, se llenaron de «alusiones crípticas», pero Scholem «fue capaz de sumar dos más dos»[24]. Benjamin estaba enamorado.

Asja Lacis recordaría en sus memorias el primer encuentro. Había entrado a una tienda a comprar almendras y no sabía una sola palabra de italiano. Benjamin hizo de traductor. Luego se le acercó en la *piazza* y, presentándose con gran amabilidad burguesa, preguntó si podía ayudarla con los paquetes. Ella recordaría su primera impresión:

> Anteojos que irradiaban luz como pequeños proyectores, cabello fino y oscuro, nariz delgada, manos torpes, los paquetes se resbalaban de sus manos. En síntesis, un sólido intelectual, de origen acomodado. Me acompañó a casa, y antes de irse me preguntó si podía visitarme (....).
>
> Volvió al día siguiente. Yo estaba en la cocina (si este armario puede ser llamado cocina) y cocinaba spaghetti (....).
>
> Mientras comíamos spaghetti, dijo: «La he estado observando durante dos semanas. Con sus blancos vestidos, ud. y (su hija) Daga, la de piernas tan largas, no caminan sino que vuelan a través de la *piazza*»[25].

He aquí el relato de Benjamin a Scholem:

> Aquí han ocurrido muchas cosas (....) no lo mejor para mi trabajo, que corre el riesgo de ser interrumpido, tal vez no lo mejor para ese ritmo vital burgués tan indispensable para toda obra, pero con seguridad lo mejor para una liberación de vitalidad y para una percepción intensificada de la actualidad de un comunismo radical. He conocido a una revolucionaria rusa de Riga (....)[26].

Visto de manera retrospectiva, resulta menos sorprendente que Benjamin experimentara entonces «una percepción intensificada de la actualidad del Comunismo radical» que el hecho de que ello no hubiese ocurrido antes. Sin embargo, en realidad estaba muy lejos de la política anarco-socialista de sus años tempranos en la *Jugendbewegung*, política de rebelión contra la escuela y la familia más que contra el sistema económico, que invocaba la renovación social como generación y no como clase[27]. Benjamin había prestado muy poca atención a la Revolución Bolchevique en su momento[28], aun cuando admiraba la conducta de los comunistas alemanes de extrema izquierda, particularmente el rechazo de Karl Liebknecht a aprobar los cré-

[24] Scholem, *ibid.*, p. 122.

[25] Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhoold, Brecht, Benjamin und Piscator*, Hildegaard Brenner ed., Munioh, Regner & Bernhard,1971, p. 431.

[26] Carta de Benjamin a Scholem, 7 de julio de 1924, *Briefe*, vol. I, p. 351.

[27] Ver los escritos de Benjamin de ese período, particularmente I, pp. 7-104, también Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, N. York. Columbia University Press, 1982, pp. 4-13.

[28] Scholem recuerda que Benjamin en general tenía «una marcada aversión a discutir los acontecimientos políticos del día» (*Walter Benjamin*, p. 23). Por aquel entonces, Benjamin todavía rechazaba por completo «la idea de una dictadura del proletariado: diría que nuestras simpatías en gran medida estaban en el Partido Social Revolucionario en Rusia...» (*ibid.*, p. 78). Y sobre la Revolución socialista en Hungría en 1919: «consideraba que la república soviética húngara era una aberración infantil, y lo único que le preocupaba era la suerte corrida por Georg Lukàcs, el mejor amigo de Bloch; en esa época se temía (equivocadamente) que pudiera ser detenido y fusilado» (*ibid.*, p. 80).

ditos de guerra en el Reichstag[29]. Pero estaba predispuesto a considerar estéril y poco interesante la recepción positivista y neokantiana del marxismo que caracterizó al Partido Social Demócrata. Pero a pesar de ello, su persistente crítica al mundo burgués en el que había crecido y cuya decadencia veía, lo acercaban a la percepción marxista[30].

Benjamin siempre se había sentido parte de los intelectuales de izquierda radicales de su generación, pero desde sus días de estudiante, antes de la guerra, había manifestado su escepticismo frente a toda especie de política partidista. En 1913 escribió: «En el sentido más profundo, la política es la elección del mal menor. Nunca aparece la Idea, siempre el Partido»[31]. Su resistencia a una participación política activa había sido un punto de discusión con Ernst Bloch durante todo el tiempo de su relación, y Bloch, debemos recordar, estaba ahora con Benjamin en Capri. Dada la orientación teológica de Benjamin en aquellos años tempranos, podría haberse esperado un acercamiento a la interpretación mesiánica del marxismo de Bloch. Pero si bien se sentía emparentado con algunos elementos del pensamiento de Bloch, no podía aceptar la totalizadora fusión que éste efectuaba entre historia empírica y trascendencia teológica, entre Marx y el Apocalipsis. En 1919 había leído el libro de Bloch, *Geist der Utopie* con «impaciencia»[32].

El joven Benjamin creía en la posibilidad de un conocimiento metafísico del mundo objetivo –experiencia filosófica «absoluta» de la verdad como revelación[33]– y sostenía (en contra del dogma básico del idealismo) que éste no terminaría devolviéndole su propio reflejo. Insistía en que había «algo objetivamente perceptible» en la historia[34]. Si bien rechazaba de plano la afirmación hegeliana de la historia como sentido en sí[35], creía que el significado encerrado en los objetos incluía de manera decisiva su historia[36]. Scholem refiere que en 1916 Benjamin tenía sobre su escritorio

[29] Scholem, *Walter Benjamin*, p. 7.

[30] En 1927 Benjamin observó: «Pertenezco a la generación que hoy está entre los treinta y cuarenta años. La intelligentsia de esta generación seguramente será la última en haber gozado de una formación profundamente apolítica. La guerra empujó a estos elementos que estaban lejos de la izquierda a un pacifismo más o menos radical (...); (su) radicalización... (se debió) más a la Revolución de 1818, fracasada gracias al espíritu arribista pequeño-burgués de la Socialdemocracia alemana, que a la misma guerra». Durante la década de 1920 fue cada vez más evidente que «consciente o inconscientemente» la supuesta «libre» intelligentsia «trabajaba para una clase» (VI, p. 781).

[31] Carta de Benjamin a Ludwig Strauss, 7 de enero de 1913, II, p. 842. Dos años después del encuentro con Lacis, todavía hablaba en términos parecidos: «(...) Creo que los «objetivos» comunistas son inexistentes y sin sentido; pero esto no quita un ápice al valor de la acción comunista, porque ésta es el correctivo de los objetivos comunistas, y porque los objetivos *políticos* significativos no existen» (carta de Benjamin a Scholem, 29 de mayo de 1926, *Briefe*, vol. I, p. 426).

[32] Scholem refiere que la lectura de *Geist der Utopie* impacientó a Benjamin porque no podía aprobarlo enteramente. Benjamin admiraba algunos de los escritos de Bloch, otros «lo ponían rabioso» (Scholem, *Walter Benjamin*, p. 109). Sobre la recepción de Bloch, ver Rabinbach, *op. cit.*, pp. 109-21.

[33] Scholem, *Walter Benjamin*, p. 56.

[34] Scholem, *Walter Benjamin*, p. 13. Esta cita remite a una conversación con Scholem (1915) en la que Benjamin discutió «de cómo sería una obra histórica si estuviera realmente basada en la historia» *(ibid.)*

[35] La naturaleza material, no la historia, era significativa, y en este sentido el misticismo e incluso el animismo resultaba esquemas interpretativos más adecuados que las abstracciones filosóficas de Hegel (Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 30-31).

[36] Scholem, *Walter Benjamin*, p. 37.

> un mosaico azulejeado de Bavaria, representando un Cristo de tres cabezas; me dijo que ese dibujo enigmático lo fascinaba (...). En los veinte era capaz de reflexionar filosóficamente en torno a un juguete de su hijo (...). En su cuarto de París, colgaba un gran lienzo con el tatuaje de un artista, del cual se sentía particularmente orgulloso[37].

Esta actitud cognoscitiva casi mágica frente al material histórico siguió siendo fundamental para su comprensión del materialismo. Scholem registró su «formulación extrema»: «Una filosofía que no incluya la posibilidad de adivinar a partir de la borra del café y que no pueda explicar esto, no puede ser una verdadera filosofía»[38]. Como había comentado Bloch, Benjamin actuaba «como si el mundo fuera lenguaje»[39]. Los objetos eran «mudos». Pero su potencial expresivo («lingüístico», para Benjamin) era legible para el filósofo atento que los «nombraba», traduciendo este potencial al lenguaje humano de las palabras, y por tanto haciéndolos hablar[40]. El marxismo carecía de una teoría del lenguaje de los objetos. Pero el comunismo era potencialmente más adecuado que la teología para esta tarea porque, como lo entendía Benjamin, en lugar de dar la espalda a las realidades del presente, construía allí su hogar al afirmar el potencial del industrialismo actual y criticar al mismo tiempo su forma capitalista, fundando así el pensamiento utópico en las condiciones históricas misma. Por otra parte, su universalismo atravesaba el sectarismo religioso de la teología, que Benjamin, a pesar de su aprecio por el Judaísmo, nunca aceptó.

En su melancólico trabajo de 1923, «Panorama imperial: un tour por la inflación alemana» el momento redentor estaba expresado teológicamente. Benjamin escribió que quienes sufrían pobreza y privación debían «disciplinarse de tal modo que el sufrimiento ya no fuera el despeñadero del odio, sino el camino de ascenso de la plegaria»[41]. Esta fue la versión que Scholem recibió en ocasión de su emigración. Cuando la obra fue publicada en 1928, se había producido una significativa sustitución: Ahora el sufrimiento debe dejar de ser «el despeñadero del pesar» para ser «el camino ascendente de la *rebelión*»[42]. «Revisiones menores», afirma Scholem[43].

[37] Scholem, *ibid.*, p. 37.

[38] Benjamin, citado en Scholem, *Walter Benjamin*, p. 59.

[39] Ernst Bloch, «Erinnerung», *Über Walter Benjamin*, mit Beiträgen von theodor W. Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969, p. 17.

[40] Ver «Über Sprache Überhaupt und Über die Sprache des Menschen», II, pp. 140-57; ver también VI (publicado en 1986) para materiales antes inaccesibles sobre este aspecto notoriamente difícil de la temprana filosofía del lenguaje de Benjamin. Dos monografías que enfocan de manera inteligente la *Sprachphilosphie* de Benjamin son: Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, y Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschafistheorie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1973. Ver también la (dudosa) lectura nihilista de la teoría del lenguaje en Benjamin (que culmina con una brillante lectura de una entrada del *Passagen-Werk* sobre la *place du Maroc)* de Michael W. Jennings en el capítulo 3 de su reciente libro, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, pp. 82-120. Sobre la teoría del lenguaje de Benjamin, he aprendido mucho de los trabajos de Daniel Purdy «Walter Benjamin's Blotter: Soaking up the Dialectical Image» (Cornell University, Department of German Studies, 1986) y Christiane von Bülow «History, Metaphor and Truth in Benjamin», University of California, Irvine, Department of English and Comparative Literature.

[41] M[1], IV, p. 931.

[42] *a*, IV, p. 97.

[43] Scholem descarta así los cambios (sin precisar en qué consisten) en *Walter Benjamin*, pp. 118-9.

No está del todo equivocado. En realidad, es notable lo poco que se modificó la estructura de pensamiento de Benjamin para dar cabida a su «radicalización política»[44]. Pero mientras Scholem pretende demostrar con este ejemplo la profundidad del compromiso benjaminiano con la teología (Judaica), en realidad el ejemplo demuestra como para él la formulación teológica resultaba secundaria, comparada con la experiencia filosófico-histórica misma[45]. Y, por supuesto, las implicaciones políticas de estas «revisiones menores» eran profundas

El trabajo de Asja Lacis suscitó primero en Benjamin la pregunta: «¿cómo es la intelligentsia en un país en el que el empleador es el proletariado? (...) ¿Qué pueden esperar los intelectuales de un gobierno proletario?»[46]. 1924 fue el año de la muerte de Lenin y la vida cultural soviética estaba todavía abierta a las innovaciones. Lacis formaba parte de la vanguardia intelectual del Partido Comunista, radical tanto en relación a la forma estética como al contenido social. Un año antes de su encuentro había trabajado con el teatro expresionista de Brecht en Munich, y más tarde sería asistente del director del «Agit-prop» Edwin Piscator. Lacis consideraba que su trabajo era parte integral de la transformación revolucionaria de la sociedad. Innovadora del teatro infantil proletario, diseñó una pedagogía revolucionaria para niños que era la antítesis del adoctrinamiento autoritario: a través de su trabajo de improvisación en el escenario, los niños «enseñarían y educarían a los educadores atentos»[47]. Estas prácticas iluminaban con una

[44] «El cambio puede ser entendido como la consigna de su radicalización política» (Nota, Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings*, Londres, NLB, 1979, p. 34). Es verdad. Pero consideremos lo siguiente. En 1927, la traducción al holandés de «Panorama Imperial» (J7) contenía una introducción que «no tenía contrapartida en otras versiones» (nota del editor, IV, p. 935) y que combina imágenes de la teología y de la política (así como naturaleza e historia) fusionándolas sin esfuerzo en una sola: «Al finalizar los cuatro años de guerra, comenzó la inflación en Alemania. Se ha ensañado durante ocho años, golpeando primero a un país, luego a otro, deteniéndose sólo por algunos meses o semanas. Pero para la clase dominante en toda europa estos meses y estas semanas son suficientes para proclamar la restauración de las «estables relaciones de la pre-guerra». Pero no comprenden el hecho de que la guerra misma (que quieren olvidar) *fue* la estabilización de esas relaciones –llevadas consecuentemente hasta la locura– y de que su fin coincide con el fin de esas relaciones. Aquello que los irrita, como mal tiempo que no se disipa, es el hecho y la verdad del derrumbe de su mundo. La baja presión barométrica de la situación económica, que ha durado años en Alemania, por primera vez y gracias a este indicador, hace posible considerar una nueva marea. «Incitar esta marea es tarea no de la historia sino de la política; asunto no de cronistas sino de profetas» (J7, IV, p. 935).

[45] «(...) Cuatro años atrás hubiera hecho del Judaísmo una máxima.» «Hoy ya no puedo hacerlo»; «porque para mí el judaísmo no es en modo alguno un fin en sí mismo, sino en cambio un muy distinguido soporte y representante del intelecto» (carta a Strauss, noviembre de 1912, II, p. 838). Por supuesto, lo mismo ocurría con su recepción de Marx. Lo obligatorio no era el «dogma» sino la «actitud» (Haltung) del Comunismo (carta a Max Rychner, 7 de marzo de 1931, *Briefe*, vol. 2, p. 524).

[46] Texto escrito el 1 de mayo de 1927, pensado como una introducción a una versión inédita del «Moskauer Tagebuch»,VI, p. 7821.

[47] «Programm eines proletarischen kindetheaters», II, p. 768. «El proletariado no puede trasmitir sus intereses de clase a las jóvenes generaciones a través de los injustos medios de una ideología preparada para suprimir la capacidad de sugestión en el niño... La educación proletaria demuestra su superioridad garantizando a los niños la realización de su niñez» (*ibid.).* Estas citas provienen de una descripción de la filosofía que respalda el teatro infantil proletario, escrita en colaboración con Lacis en 1928. Lacis ha descrito su concepción: «Estaba convencida que uno puede despertar y desarrollar a los niños a través del juego» (Lacis, *op. cit.*, p. 22) y en Capri Benjamin mostró un «extraordinario interés por el tema» *(ibid.,* pp. 25-26).

luz crítica esos enmohecidos claustros académicos que Benjamin, con reservas, había estado tratando de alcanzar.

El trabajo de la *Habilitationsschrift* se desarrollaba lentamente. Lo discutió con Lacis en Capri, quien recuerda:

> Estaba muy compenetrado con *El origen del drama barroco alemán.* Cuando me enteré que tenía que ver con un análisis de obras de teatro del barroco del siglo XVII, y que sólo unos pocos especialistas conocían esta literatura –estas obras nunca habían sido puestas en escena– me indigné. ¿Por qué ocuparse de literatura muerta? Se quedó en silencio por un rato y luego dijo: En primer lugar estoy introduciendo una nueva terminología en la disciplina de la estética. En la discusión contemporánea en torno al drama, los términos tragedia y drama trágico se usan indiscriminadamente, como si fueran meras palabras. Yo muestro la diferencia fundamental entre (ellos...). El drama del Barroco expresa desesperación y desprecio por el mundo –son obras realmente tristes.
>
> En segundo lugar, dijo, su trabajo no era sólo una muestra de investigación académica, tenía una conexión directa con problemas muy actuales de la literatura contemporánea. Subrayó expresamente que en su obra describía la búsqueda de forma lingüística de los dramas barrocos como un fenómeno análogo al Expresionismo. Por esa razón, dijo, he manejado el problema artístico de la alegoría, del emblema y el ritual con tanto detalle. Hasta ahora, la estética ha considerado a la alegoría como un recurso artístico de segunda clase. Él quería mostrar el elevado valor artístico de la alegoría, y aún más, quería presentarla como una forma artística particular de comprender la verdad *(Wahrnehmen)*[48].

A pesar de la defensa benajaminiana (que a través del relato de Lacis, después de transcurrido medio siglo, sigue siendo uno de los resúmenes más claros de las intenciones del estudio sobre el *Trauerspiel),* la crítica de Lacis dio en el blanco. Benjamin tenía muchas dificultades con la introducción teórica al trabajo, no sólo por las distracciones del enamoramiento, sino también porque «las restricciones temáticas» del estudio «entorpecían» la expresión de sus propios pensamientos[49]. Aunque terminó un borrador del trabajo para el otoño, y en realidad estaba bastante conforme con los resultados[50] (que no mostraban signo alguno de su nuevo compromiso con el comunismo), simultáneamente comenzó a formular un nuevo proyecto. Era su respuesta a aquello que llamó las «señas comunistas» de ese verano, que marcaban

[48] Lacis, *op. cit.,* pp. 43-44. Lacis continúa: «Por momentos no me satisfacían sus respuestas. Pregunté si también veía analogías entre las visiones del mundo de los dramaturgos barrocos y de los Expresionistas, y qué intereses de clase representaban. Me respondió vagamente y luego reconoció que estaba leyendo a Lukács en ese momento y estaba comenzando a interesarse en una estética marxista. Al mismo tiempo, en Capri, no entendí correctamente la conexión entre la alegoría y la poesía moderna. Retrospectivamente, veo que Benjamin enfocaba muy perceptivamente el moderno problema de la forma. Ya en la década de 1920 la alegoría emerge en algunas piezas del «Agit-prop» y en las obras de Brecht («Mahoganny», «Das Badener Lhrstück vom Einverstandnis») como un medio de expresión plenamente valorado. En las obras de Occidente, por ejemplo en los dramas de Genet, y en los de Peter Weiss, el ritual es un factor importante» *(ibid.,* p. 44).

[49] Carta a Scholem, 13 de junio de 1924, *Briefe,* vol. I, p. 347. En esta carta Benjamin por primera vez menciona el encuentro con Lacis (sin nombrarla).

[50] Carta a Scholem, 22 de diciembre de 1924, *Briefevol,* I, p. 365.

> (...) un punto crítico que despierta en mí la voluntad de no enmascarar los momentos políticos contemporáneos de mi pensamiento en una forma anticuada, como hacía antes, sino de desplegarlos experimentalmente en forma extrema. Naturalmente esto supone que deje de lado la exégesis literaria de la literatura alemana. (...)[51].


Walter Benjamin

Urſprung
des deutſchen Trauerſpiels

1928

Ernſt Rowohlt Verlag · Berlin

Figura 1.1. El origen del Drama barroco alemán.



Figura 1.2. Calle de dirección única, diseño de cubierta por Jascha Stone.

El nuevo proyecto, un «librito para los amigos» de «mis aforismos, bromas, sueños»[52], fue escrito en secciones cortas, muchas de las cuales fueron publicadas por separado como fragmentos en periódicos. Fueron reunidas y publicadas en 1928 con el título de *Einbahnstrasse,* y la publicación incluía una politizada revisión del fragmento de 1923 «Panorama imperial: un tour por la inflación alemana».

El trabajo sobre los aforismos no sólo se sobrepuso a su *Habilitationsschrift,* sino que la desplazó. *Calle de dirección única* describe la irrecuperable decadencia de ese mundo en el que Benjamin quería dejar su impronta con *El origen del drama barroco alemán.* La introducción metodológica del estudio, pretenciosamente abstracta y esotérica, define formalmente el trabajo como «un tratado filosófico»[53]. La teoría filosófica de las «ideas» que contiene, se basa en el canon de la filosofía académica tradicional, de Platón y Leibniz a Hermann Cohen y Max Scheler, y al mismo tiem-

[51] Carta a Scholem, 22 de diciembre de 1924, vol 1, p. 368.
[52] *Ibid.*
[53] I, p. 209.

po afirma «los tópicos de la teología (...) sin los cuales la verdad no puede ser pensada»[54]. Nada puede ser más contrastante que la sección inicial de *Calle de dirección única*, donde rechaza «el pretencioso gesto universal del libro» y denuncia la esterilidad de cualquier «actividad literaria (... que) tenga lugar dentro de un marco literario»[55], y en cambio alaba los «folletos, anuncios, carteles y artículos de periódico» porque sólo el «lenguaje ya dispuesto» de estas formas «se revela capaz de efectividad inmediata»[56]. La sección inicial se llama «La estación de gasolina». Comienza así: «La construcción de la vida por el momento descansa mucho más en el poder de los hechos que en las convicciones»[57]. Y culmina afirmando que esas convicciones «son, para el gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite para las máquinas: uno no se sube a una turbina y derrama aceite sobre ella. Uno desliza un poco de aceite en los remaches y junturas ocultos, y para ello debe saber dónde se encuentran»[58]. En lo que media entre el estudio sobre el *Trauerspiel* y *Calle de dirección única*, la autopercepción del autor se ha transformado: del esotérico escritor de tratados al ingeniero mecánico.

3

En el estudio sobre el *Trauerspiel*, el carácter abstracto de la representación tiene el efecto de encerrar al lector dentro del texto, que crea un mundo cerrado en sí mismo. Como en los recargados interiores burgueses del siglo XIX, se siente la amenaza de la claustrofobia[59]. En contraste, la atmósfera de *Calle de dirección única* tiene toda la luz, el aire y la permeabilidad de la nueva arquitectura de Gropius o Le Corbusier. Ese mundo exterior de gasolineras, metros, ruidos de tráfico, y luces de neón, que amenaza con desbaratar la concentración intelectual, se incorpora al texto. Estas sustancias materiales, al entrar en fricción con el pensamiento, generan chispas cognoscitivas que iluminan el propio mundo-de-vida del lector. Melancólicas descripciones del decadente orden burgués se yuxtaponen a las más variadas observaciones aforísticas: «En el verano, las personas gordas llaman la atención, en invierno, las delgadas»[60]. «La enfermedad del automóvil: (...) Su etiología: el secreto deseo de descubrir, en medio de la decadencia general, la manera más rápida de autoeliminarse»[61]. «La polémica genuina toma en sus manos un libro con el mismo amor con el que un caníbal prepara un bebé»[62]. «Uno se queja de los men-

[54] I, p. 208.
[55] IV, p. 85.
[56] IV, p. 85.
[57] IV, p. 85.
[58] IV, p. 85.
[59] «El tratado es una forma árabe. Su exterior es continuo y sin marcas como las fachadas de las casas árabes, cuya articulación comienza recién en el patio interior. Así también, la estructura articulada del tratado no es perceptible desde el exterior, sino que se despliega sólo desde adentro. Si está construido por capítulos éstos no están encabezados por títulos verbales sino por números. (*Einbahnstrasse*, IV, p. 111).
[60] IV, p. 125.
[61] M², IV, p. 917.
[62] IV, p. 109.

digos del Sur y olvida que su tenacidad frente a nuestras narices está tan justificada como la obstinación del académico frente a un texto difícil»[63]. Todos estos aforismos están reunidos sin considerar la disparidad de tamaños y las discontinuidades, como las piezas discretas de un fotomontaje o como un collage cubista. En síntesis, *Calle de dirección única* presenta una estética modernista, de vanguardia[64].

Pero si el estilo de ambas obras es antitético, el contenido del antiguo trabajo mantiene una sorprendente afinidad con el nuevo. El estudio sobre el *Trauerspiel* intenta «redimir» teóricamente a la alegoría. *Calle de dirección única* lo hace prácticamente, y en el proceso transforma el significado de la redención. Se redime no el objeto alegórico (el drama trágico), sino la práctica alegórica. En los dramas del Barroco, las imágenes naturales –un perro, una piedra, una anciana, un ciprés– son representaciones emblemáticas de ideas[65]. En los fragmentos modernistas, las imágenes de la ciudad y de las mercancías funcionan de manera similar: una «estación de servicio» representa (como vimos) el papel práctico del intelectual. Los «guantes» se transforman en el emblema de la relación de la moderna humanidad con su propia animalidad[66]. Algunos títulos cuelgan como letreros por encima de sus fragmentarios contenidos («Óptica», «Relojes y Joyería», «Estampillas», «comestibles»); otras son llamadas de atención urbanas («¡Precaución, escalones!», «Cerrado por reparaciones», «¡Prohibido mendigar y vagabundear!», «¡Prohibido fijar carteles!»), advertencias públicas fijadas sobre aquello que de otro modo podría confundirse con una práctica privada (escribir, soñar), mientras que «Alarma-Incendio» es el signo de advertencia en la discusión sobre la práctica revolucionaria. *Calle de direc-*

[63] IV, p. 146.

[64] Witte la llama «una de las obras más significativas de la vanguardia literaria alemana del siglo XX» (Bernard Witte, *Walter Benjamin,* Reinbeck bei Hamburg, Rowohol, 1985, p. 65). Sin embargo, desprovista de sensibilidad futurista a pesar de la relevancia de la imágenes tecnológicas, esta obra no reclama ningún mérito intrínseco para la estética modernista. Aun cuando adopta «el lenguaje ya preparado» del placard, reconoce que la revolución en la imprenta ha pagado su precio. (IV, p. 103). Y mientras *Eibanhnstrasse* es por momentos reconocidamente marxista (Scholem se refiere a la «terminología Marxista» de la obra todavía como «sólo una suerte de trueno distante») advierte sobre el peligro de romantizar la lucha de clases proyectándola en la pantalla de la historia como un mito moderno, un drama de los héroes proletarios que derrotan a sus enemigos burgueses: «El concepto de lucha de clases puede conducir a error. No tiene que ver con una prueba de fuerza en la que se decide: ¿quien gana?... Pensar así es romantizar e ignorar los hechos. Ya sea que la burguesía gane o sea derrotada en esta lucha, está condenada a declinar debido a las contradicciones internas que se volverán fatales a medida que se desarrollen. La cuestión es sólo si este derrumbe se producirá por sí mismo o por la acción del proletariado (...). La intervención política, el peligro y el momento son cuestiones técnicas, no caballerescas» (IV, p. 122). La irreversibilidad del derrumbe burgués es para Benjamin una cuestión de hecho, pero también lo es la emergencia de nuevas formas culturales, y como un ingeniero al servicio del proletariado, experimenta con su potencial expresivo. Así, aunque en el texto funcionen una estética modernista y una política marxista, éstas no son presentadas como algo idéntico. Más bien, los media revolucionados y la política revolucionaria son «aliados», como dice en su crítica a Karl Kraus, el escritor vienés cuyo periódico *Die Fackel* se lamentaba de los efectos degenerativos del periodismo en el lenguaje: «Con una ur-armadura, gesticulando con ira, un ídolo chino blandiendo sus espadas desenvainadas en ambas manos, baila una danza guerrera ante la cripta mortuoria del idioma alemán... ¿Hay algo más inútil que su conversión? ¿Algo más impotente que su humanidad? ¿Algo más desesperanzado que su lucha contra la prensa?, ¿qué sabe él acerca de las fuerzas que en realidad y en verdad son sus aliados?» (IV, p. 121).

[65] I, pp. 329-33.

[66] «En la aversión a los animales la sensitividad dominante es un miedo a ser reconocido por ellos a través del contacto» (IV, p. 90).

ción única en modo alguno imita la estilizada retórica o los gestos ampulosos del drama barroco. Benjamin no está motivado por el deseo de rehabilitar un arcano género dramático[67], sino por el deseo de actualizar la alegoría. El modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración.

Algunas partes del texto son un comentario tan triste y melancólico sobre el estado de cosas social como cualquier drama trágico, con ciudades en ruinas[68], vacuos rituales sociales[69], objetos mórbidamente fríos[70]. Pero otras recuperan momentos de felicidad –en particular como niño y como amante– cuando se requiere de la expresión simbólica para expresar el instante fugaz de realización. Si la naturaleza petrificada y los objetos decadentes proporcionan la imaginería adecuada para la alegoría, la imaginería del símbolo que muestra la materia fugaz bajo una luz redentora (como argumentaba el estudio sobre el *Trauerspiel*[71]) es de naturaleza orgánica, activa y viva, y por esa razón permanece inalterada... Acerca del enamoramiento:

> Nuestros sentimientos, encandilados, revolotean como una bandada de pájaros ante el esplendor de la mujer. Y así como los pájaros buscan protección en los frondosos huecos del árbol, así nuestros sentimientos vuelan hacia los sombreados pliegues, los torpes gestos y las marcas invisibles del cuerpo que amamos, donde pueden descansar seguros[72].

Recordando su propia experiencia infantil de lectura:

> Durante una semana, me abandonaba completamente a la suave deriva del texto, que me envolvía secreta, densa e interminable como un copo de nieve. Lo abordaba con ilimitada confianza. ¡La quietud del libro, me seducía más y más! (... para el niño) las aventuras del héroe pueden ser aún leídas en el torbellino de letras como figuras y mensajes de copos de nieve a la deriva. Su respiración es parte del aire de los acontecimientos narrados, y todos los participantes respiran con su

[67] En su estudio sobre el *Trauerspiel,* Benjamin se refería a «los experimentos dramáticos más actuales» (Expresionismo) que intentaban «rehabilitar» las «mejores partes» del drama barroco; consideraba que estos intentos eran «en verdad, vanos» (I, p. 390).

[68] Benjamin describe a la ciudad, fortaleza tradicional de la burguesía, como en proceso de desmoronamiento, sitiado desde afuera por las carreteras y desde adentro por las nuevas «monstruosidades» arquitectónicas (IV, p. 100). Sobre la centralidad de las ruinas en la alegoría barroca, ver I, pp. 353-55.

[69] «La libertad de la conversación se ha perdido. (...) Se la remplaza hoy por la pregunta sobre el precio de los zapatos o del paraguas de la otra persona... Es como estar atrapado en un teatro y tener que seguir la obra en el escenario, se quiera o no, y hacer una y otra vez de ella el tema de nuestros pensamientos y discursos» (IV, p. 98).

[70] «La calidez es el despojarse de las cosas»..., su frialdad debe compensarse con la calidez de la gente para no congelarse hasta morir... (IV, p. 99).

[71] Una vez más, *Calle de dirección única* proporciona una demostración práctica de aquello que el *Trauerspiel* presenta teóricamente, en este caso de la distinción entre alegoría y símbolo, como diferentes modos de experimentar la transitoriedad: «Mientras en el símbolo el morir se transforma y el rostro transfigurado de la naturaleza se revela efímero a la luz de la redención, en la alegoría se yerguen ante la mirada las *facies hippocratica* (mascarillas fúnebres) de la historia, como primitivo paisaje petrificado» (I, pp. 342-43).

[72] IV, p. 92, *ONE Way Street and Other Writings,* p. 52. Este pasaje fue escrito para Lacis, a la que se lo leyó en su viaje a Moscú.



Figura 1.3. Asja Lacis.



Figura 1.3. Dora Benjamin.

vida. El niño se involucra con los personajes mucho más que los adultos. Se emociona con las acciones, con las palabras intercambiadas, y cuando termina de leer, se descubre inundado por la blancura de nieve de su lectura[73].

Por contraposición a la experiencia ya simbólica de la lectura, Benjamin describe la experiencia de la escritura de modo alegórico: «El trabajo terminado es la mascarilla fúnebre de su concepción»[74]. El argumento de Benjamin es que, expresada de manera alegórica (como eterno pasaje) o simbólica (como efímera eternidad) la temporalidad penetra toda experiencia, no sólo abstractamente, como «historicidad» del Ser a la manera de Heidegger, sino de modo concreto. Aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado sólo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma. La verdad se oculta (como un niño o como una mujer que no nos ama) al enfrentar el lente de la cámara de la escritura, aunque se quede quieta y muestre un rostro amable, mientras nosotros permanecemos agazapados bajo la capa negra del fotógrafo[75].

Ambos libros, *El origen del drama barroco* y *Calle de dirección única* fueron publicados por Rowohlt en Berlín en enero de 1928. La dedicatoria de *Calle de dirección única,* como su título, expresa la irreversibilidad de la historia y el carácter decisivo de los nuevos acontecimientos: «Esta calle se llama Asja Lacis, por aquella que, como un ingeniero, ella abrió en el autor»[76]. Pero la dedicatoria a *El origen del drama* mira hacia atrás y recuerda:

[73] IV, p. 133.

[74] IV, p. 107. La misma afirmación aparece en el *Trauerspiel:* Toda obra terminada es la mascarilla fúnebre de su intención (I, p. 875).

[75] IV, p. 138.

[76] IV, p. 83.

Concebido en 1916. Escrito en 1925
Entonces, como ahora, dedicado a mi esposa[77].

4

Un año antes de la publicación de estos libros, Benjamin formuló los primeros planes y notas para el *Passagen-Werk.* Al observar que éste contenía, «perversamente intensificados», los mismos «motivos profanos» que *Calle de dirección única,* afirmó que este proyecto cerraría el «ciclo de producción» comenzado con *La calle* así como el *Trauerspiel* había completado el ciclo sobre literatura alemana[78]. Sin embargo, con la clausura del primer «ciclo» ningún aspecto esencial de la teoría del *Trauerspiel* había sido dejado de lado, en el sentido que acabamos de mostrar[79]. Esto nos impulsó a buscar los orígenes del proyecto de los Pasajes en el momento histórico en que los dos «ciclos» se superponían, y a examinar con algún detalle las dos obras que supuestamente los separaban. Al aplicar la definición benjaminiana de orígenes, no al género literario del drama trágico sino a su propia producción literaria, el *Passagen-Werk* emergió del remolino formado por dos movimientos antitéticos, por un lado la forma anticuada del *Trauerspiel* y el mundo intelectual burgués que representaba, y por el otro su nueva actitud literaria de vanguardia y su compromiso político con el marxismo que determinaba «el proceso de llegar a ser». Como escribe Scholem, «esto era coherente con sus verdaderas convicciones, que nunca le hubieran permitido decir adiós a un viejo modo de pensar y empezar de nuevo a partir de un punto arquimédico»[80].

Aunque coherente con su carácter, la posición de Benjamin era filosóficamente ambigua. La irreversibilidad del tiempo y la consecuencia de la inexorable decadencia que determinan *Calle de dirección única* –el concepto de la temporalidad de la verdad en general pareciera estar en conflicto con la comprensión metafísica de la filosofía como representación de ideas eternas que aparece en el estudio sobre el *Trauerspiel,* como si las «constelaciones» de verdad fueran impermeables a esa transitoriedad que supuestamente constituía la cualidad más fundamental de la verdad–. Dicho de otro modo: si la transitoriedad histórica del mundo físico es su verdad, ¿cómo es posible una especulación *meta*-física sobre él? En esa época, la respuesta de Benjamin era una imagen visual: «La relación metodológica entre la investigación metafísica y la histórica: una media vuelta del revés»[81]. El tema, por consiguiente, no aparece resuelto, y es una cuestión sobre la que será necesario volver[82].

[77] I, p. 203.

[78] Carta a Scholem, 30 de enero de 1928, *Briefe,* vol. I, p. 455.

[79] Es interesante notar que ello se aplica también al procedimiento de investigación de Benjamin. En 1924 le escribió a Scholem sobre «la excéntrica acribia» empleada en el estudio sobre el *Trauerspiel:* «Tengo a mi disposición más de 600 citas, ordenadas de la manera mejor y más fácil» (*Briefe,* p. 339) y «el texto escrito está compuesto casi totalmente de citas» (*ibid.,* p. 366). El *Passagen Werk* fue preparado con este mismo procedimiento excéntrico, pero «amistosamente intensificado», en tanto las citas se numeraban de a miles.

[80] Scholem, *Walter Benjamin,* p. 123.

[81] Notas para el *Trauerspiel,* I, p. 918.

[82] Véase cap. 7.

Con seguridad, la influencia de Asja Lacis sobre Benjamin fue tan decisiva como irreversible. Según ella recuerda, suponía también un rechazo definitivo de la emigración a Palestina.

> Una vez (en Capri) traía consigo un texto de Hebreo y me dijo que estaba aprendiendo esa lengua. Su amigo Scholem le había prometido una existencia segura allí. Yo me quedé sin habla, y luego sobrevino un áspero altercado: el camino de una persona progresista, pensante, y en uso de sus facultades conducía a Moscú, no a Palestina. El que Benjamin no haya ido a Palestina, puedo decirlo justificadamente, fue obra mía[83].

En todo caso, Lacis estaba alterando el orden de los acontecimientos, ya que Benjamin nunca estuvo más cerca de emigrar a Palestina que cuatro años después de este «áspero altercado» (y un año después de su viaje a Moscú)[84]. Y en última instancia, lo retendría en Europa el *Passagen-Werk* y no «el camino a Moscú». Pero la «liberación de vitalidad» que experimentó como filósofo, como escritor y como ser humano fueron seguramente obra de ella[85], y para cualquiera que haya conocido la intensidad creativa que surge del despertar simultáneo de lo erótico y lo político, cuando pasión y trabajo no transcurren en rincones separados de la vida sino que se fusionan intensamente, la significación decisiva de su relación no puede resultar sorprendente.

Sin embargo Benjamin no llevó adelante ningún cambio precipitado en el curso de su vida. Volvió a Berlín, a su esposa Dora y a su hijo[86]. Y persistió en su intento por asegurarse un puesto docente en Frankfurt. Hacia abril de 1925 Benjamin había terminado de revisar el estudio sobre el *Trauerspiel*. Sabía que desafiaba no pocas consignas de la tradición académica, y que su originalidad teórica resultaba arriesgada. La introducción, admitía, era «una extravagante *hutzpa* –ni más ni menos que el prolegómeno a una teoría del conocimiento»[87] –pero su intento en apariencia era completamente sincero, aunque el juicio optimista sobre las posibilidades de éxito resultaba «naive»[88], como luego diría Lacis–. Presentó su trabajo en mayo. El jurado no pudo aprobarlo, no porque el trabajo fuera demasiado audaz, sino porque, como explicara uno de los miembros, «después de muchos esfuerzos, me fue imposible extraer algún significado comprensible»[89]. Se le aconsejó retirar su petición para

[83] Lacis, *op. cit.*, p. 45.

[84] Ver el capítulo titulado «El proyecto fracasado, 1928-29» en Scholem, *Walter Benjamin*, páginas 143-56.

[85] «Hablando de mi viajes (a Capri), en Berlín todo el mundo está de acuerdo con que el cambio que he experimentado es evidente» (Carta a Scholem, 22 de diciembre de 1924), *Briefe*, vol. I, p. 368.

[86] Asja Lacis también viajó (vía París) a Berlín, pero acompañada por Bernhard Reich (Lacis, *op. cit.*, p. 48).

[87] Carta a Scholem, 19 de febrero de 1925, *Briefe*, vol. I, p. 372.

[88] Según Lacis esto mostraba «cuan inocente era. Aunque la obra parecía un trabajo académico, apoyado en citas eruditas, en francés y en latín y se refería a un vastísimo material, era sin embargo muy claro que quien había escrito ese libro no era un académico, sino un poeta enamorado del lenguaje, que aplica hipérboles para construir un brillante aforismo» (Lacis, *op. cit.*, p. 45).

[89] Hans Cornelius, citado en el detallado relato de Burkhardt Lindner «Habilitatiosakte Walter Benjamin: Uber ein akademisches Trauespiel und uber ein Vorkpitel der Frankfurter Schule» (Horkheimer, Adorno), «Zeitschrift für Literaturwissenschaft un Lingwistik» 53/54 (1984), p. 155.

la *Habilitation*, antes que sufrir la vergüenza de un rechazo. Así lo hizo, a regañadientes, en septiembre. La primavera siguiente escribió un nuevo «prefacio» dirigido a la Universidad de Frankfurt (pero enviado a Scholem). Lo consideraba «uno de sus trabajos más exitosos»[90]. Consistía en estas líneas:

> Quisiera contar, por segunda vez, el cuento de la Bella Durmiente.
> Ella dormía en su seto de zarzas. Y luego, al cabo de equis años, se despierta.
> Pero no la despierta el beso de un príncipe feliz.
> La ha despertado el cocinero, al darle al pinche la sonora bofetada que retumbó por el todo el palacio con toda la fuerza acumulada durante tantos años.
> Una hermosa criatura duerme tras el seto espinoso de las páginas siguientes.
> Que no se le acerque ningún príncipe azul pertrechado con las deslumbrantes armas de la ciencia. Pues al darle el beso, le ha de clavar los dientes.
> Es, antes bien, el autor quien, como jefe de cocina, se ha reservado para sí el derecho de despertarla. Ya va siendo hora de que la bofetada resuene por las estancias de la ciencia.
> Entonces despertará también esta pobre verdad que se pinchó con la anticuada rueca cuando se disponía, indebidamente, a tejerse en el desván de un telar profesoral[91].

5

La academia era «anticuada». La adormecida verdad de la metafísica, que Benjamin como autor creía ser capaz de «despertar», tendría que vestirse de otro modo, ya no con la vedada toga académica. ¿Resultaba muy ridículo buscar en un centro comercial un traje más apropiado? Ernst Bloch recuerda haberle enseñado a Benjamin su comentario sobre *Calle de dirección única:* «He aquí –escribí– una inauguración comercial de filosofía (...) con los más recientes modelos primaverales de la metafísica en los aparadores.» Benjamin estaba visiblemente contento[92], tal vez porque la moda expresaba emblemáticamente la esencia de una metafísica de la transitoriedad. Como escribió Benjamin en el *Passagen-Werk:* «En todo caso, lo eterno es mucho más el volado de un vestido que una idea»[93]. Pero para «dar vuelta a la media» y ver el problema desde una perspectiva histórico-social, dejar el mundo de la academia significaba que Benjamin debía someter su producción intelectual a las condiciones del mercado, donde la moda mostraba su otra cara verdadera como mercancía fetichizada y reificada y como ideología de clase. Como escritor independiente, tenía acceso a los medios masivos, la radio y los periódicos. ¿Era posible, a pesar de su forma capitalista, la subversión desde adentro de estos aparatos culturales? En las metrópolis modernas, el efecto de la tecnología sobre el trabajo y sobre

[90] Carta a Scholem, 5 de abril de 1926, *Briefe*, p. 416.

[91] *Briefe*, p. 418. Cuando Benjamin le leyó este «prefacio» a Lacis, durante su visita a Moscú dos años más tarde, «Ascia pensó que, a pesar de todo, yo sólo debía escribir (en el manuscrito a ser publicado): Rechazado por la Universidad de Frankfurt am Main» (*Diario de Moscú*, VI, p. 326; traduc. de Marisa Delgado, Madrid, Taurus, 1988, p. 56).

[92] Bloch, «Erinnerungen», *Uber Walter Benjamin*, p. 22.

[93] V, p. 578.

el ocio había sido el de partir la experiencia en fragmentos, y el estilo periodístico reflejaba esa fragmentación. ¿Podría ser usado el montaje, como principio formal de la nueva tecnología, para reconstruir un mundo experiencial, y de tal modo proporcionar una coherencia de visión necesaria para la reflexión filosófica? Y aún más, ¿podrían las metrópolis del consumo, cimas de la cultura capitalista-burguesa dejar de ser un mundo de encantamiento mistificador y transformarse en un mundo de iluminación política y metafísica? El tema del proyecto de los Pasajes tenía que responder estas preguntas. En verdad, Benjamin no se había facilitado las cosas.

A fines de la década de 1920, durante los años en que formulaba los temas del *Passagen-Werk,* Benjamin vivía de manera errática, viajando por Europa. Volvió a Nápoles (vía España) en septiembre de 1925. En noviembre de ese año visitó a Asja Lacis en Riga, donde ella dirigía (ilegalmente) teatro comunista. A comienzos de 1926 estaba de vuelta en Berlín; en la primavera viajó a París, donde vio a Ernst Bloch casi todas las tardes, durante «medio año de verdadera simbiosis»[94]. El otoño lo encontró de nuevo en Berlín; a fin de año viajó a Moscú para ver a Lacis. La primavera y el verano siguientes (abril-octubre de 1927) volvió a París. Allí vio otra vez a Scholem (que estaba comenzando a investigar al Sabbatianismo como movimiento cabalístico), y descubrió que «su algunas veces algo ostentosa seguridad» era difícil de soportar[95]. Sin embargo no desalentó los esfuerzos de Scholem por asegurarle un puesto académico permanente en Jerusalén. Las primeras notas para un «ensayo» sobre los Pasajes de París datan de este verano. En noviembre, Benjamin estaba de vuelta en Berlín. En la primavera de 1928 consideró seriamente la posibilidad de ir a Jerusalén. En el verano se separó de Dora, su esposa; su lento y doloroso divorcio se prolongó durante un año. Ese invierno, vivió durante dos meses con Asja Lacis, que había venido a Berlín en noviembre a trabajar en el departamento de cine de la Misión Económica Soviética. A través de ella pasó a formar parte del círculo izquierdista de teatro de Berlín, y allí conoció y trabó amistad con Bertolt Brecht. En el otoño de 1929 viajó con Lacis a Frankfurt. Pasaron varios días en los montes Taunus, en Königstein, gozando «inolvidables» conversaciones con Max Horkheimer, Theodor Adorno y Gretel Karplus, que marcaron un viraje «histórico» en el enfoque filosófico de Benjamin, el «fin de un filosofar descuidado, arcaico y naturalísticamente sesgado»[96]. Benjamin leyó sus primeras notas sobre el *Passagen-Werk* en el seno de este pequeño grupo, y el grupo, con gran entusiasmo, lo proclamó modelo de la nueva época del filosofar.

En 1930 Benjamin hablaba de comenzar «una nueva vida»[97]. El momento histórico no podría haber sido menos adecuado. La crisis del capitalismo mundial provocó un severo desempleo en Alemania, amenazando su propia posición económica. La crisis política que llevó a los nazis al poder, la destruyó de manera decisiva. En marzo de 1933, urgido por Gretel Karplus, abandonó definitivamente

[94] Bloch, «Erinnerungen», *Uber Walter Benjamin,* p. 16. Bloch recuerda que, como extranjeros en París, tal vez eran demasiado dependientes el uno del otro *(ibid.).* Hacia la década de 1930, Benjamin estaba algo distanciado de Bloch, y expresó su preocupación acerca de si Bloch estaría plagiando sus ideas, en particular las que pertenecían a la constelación del *Passagen-Werk* (ver V, p. 1082).

[95] «Diario de mi viaje por la Loire» (1927), VI, p. 410.

[96] Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, V, p. 1117.

[97] Carta de Benjamin a Scholem, 25 de abril de 1930, *Briefe,* vol. 2, p. 513.

Alemania. Viajó a París, y retomó el proyecto de los Pasajes, esta vez con una amplia investigación histórica en la Bibliothèque Nationale. Con excepción de algunas visitas prolongadas a Brecht en Svendborg, Dinamarca (y a su hijo y ex esposa en San Remo), Benjamín permaneció en París, convencido de que el proyecto de los Pasajes sólo podría completarse allí. Pero cuando París cayó ante la invasión de Hitler, en 1940, no tuvo más opción que irse. Con la ayuda del exilado *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt consiguió una visa norteamericana, comenzó a hacer planes para reunirse con Adorno, Horkheimer y otros miembros en Nueva York, y tituló un texto en el que estaba trabajando «Central Park», anticipando su asilo en América. Pero al toparse con dificultades para cruzar la frontera con España, Benjamin se quitó la vida con una sobredosis de morfina. Sus notas de investigación, dos resúmenes del proyecto de las Arcadas, y varias series de notas conceptuales (incluyendo aquellas leídas en Königstein) quedaron en París, y sobrevivieron. Este material, publicado por primera vez en 1982, constituye el *Passagen-Werk*.

2

Orígenes espaciales

> Un lugar no se conoce hasta no haberlo vivido en el mayor número de dimensiones. Para poseer un sitio hay que haber entrado en él desde los cuatro puntos cardinales, e incluso haberlo abandonado en esas mismas direcciones. De lo contrario, le puede saltar a uno, inopinadamente, tres o cuatro veces, en mitad del camino antes de haberse preparado para toparse con él[1].

Bajo la trashumante existencia de Benjamin transcurrida entre el final de la década de 1920 y 1930, subyace una estructura que ubica geográficamente el *Passagen-Werk* y le otorga un orden espacial. En lugar de un simple «camino hacia Moscú», este orden incorpora los cuatro puntos cardinales (diagrama A). Hacia el Oeste está París, origen de la sociedad burguesa en el sentido político-revolucionario; hacia el Este, Moscú marca el final en el mismo sentido. Al Sur, Nápoles ubica los orígenes mediterráneos, la infancia arropada en el mito, de la civilización occidental; al Norte, Berlín representa la infancia, arropada míticamente, del propio autor.

El proyecto de los Pasajes está conceptualmente situado en el punto cero de estos dos ejes, uno que indica el avance de la historia empírica en términos de su potencial social y tecnológico, otro que define retrospectivamente a la historia como las ruinas de un pasado irrealizado.

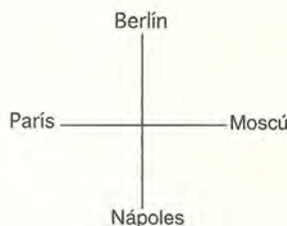


Diagrama A

[1] «Moskauer Tegebuch», VI, p. 306. (Trad. español Marisa Delgado, Madrid, Taurus, 1988, p. 32.)

No sólo como esquema, sino también como experiencias, estas cuatro ciudades fueron decisivas para la concepción del *Passagen-Werk*.

El *Passagen-Werk* analizaría el neoclasicismo del siglo XIX como un intento ideo-lógico por representar un linaje ininterrumpido de la civilización burguesa y la realidad eterna de la dominación imperial de Occidente. La desintegración histórica visible en las ruinas clásicas italianas desafiaba esas míticas pretensiones temporales, y hablaba en cambio de la transitoriedad de los imperios. En 1924 Benjamin y Lacis recorrieron esas ruinas[2]. Pero al sentarse a escribir juntos un artículo, éste tuvo como tema un proceso de decadencia en el presente. El artículo es una descripción del Nápoles contemporáneo, y la imagen central de la «porosidad» (sugerida por Lacis) capta el hecho de que las fronteras organizadoras del capitalismo moderno –entre lo público y lo privado, entre el trabajo y el ocio, entre lo personal y lo comunitario– no han sido aún establecidas : «Así como la sala de estar reaparece en la calle (...) así la calle migra a la sala de estar»[3], «no existe horario prescrito para comer o para dormir, a veces tampoco existe lugar»[4]. Aquello que en la teoría marxista se conceptualiza como una sociedad en transición, aparece aquí en imágenes de anarquía espacial, interacción social, y sobre todo no-permanencia: «edificio y actividad se interpenetran (...). La definición, la fijeza se evitan. Ninguna situación parece preparada para durar para siempre, ninguna forma pretende ser «así y no de otra manera»[5].

En el sur de Italia, en ese hueco cascarón en vías de desintegración del orden precapitalista, las relaciones sociales modernas se han ido erigiendo de manera vacilante y accidentada. Evitando generalizaciones teóricas, Benjamin presenta esta verdad en el gesto visual de una anécdota:

> En una bulliciosa piazza una obesa dama deja caer su abanico. Mira alrededor pidiendo ayuda, incapaz de alzarlo a causa de su gordura. Aparece un caballero y está dispuesto a realizar el servicio por cincuenta liras. Negocian, y la dama recibe su abanico por diez liras[6].

«Nápoles» habla de la rutinización de la estafa y la profesionalización de la mendicidad, expresiones de la específica forma capitalista del subdesarrollo napolitano, en el que «pobreza y miseria parecen ser tan contagiosas como se las presenta a los niños»[7]. Benjamin y Lacis registran la desorganización de la clase obrera: «con la casa de empeños y la lotería, el Estado mantiene en el vicio a este proletariado: lo que les entrega con una mano, se lo quita con la otra»[8]. Para esta clase, la conciencia de sí es más teatral que política:

[2] Lacis, *op. cit.*, pp. 44-5.
[3] «Neapel», IV, p. 314.
[4] IV, p. 314.
[5] IV, p. 309.
[6] IV, p. 606.
[7] IV, p. 308.
[8] IV, p. 313.

> Hasta la persona más miserable es soberano en esta doble conciencia de formar parte de cada acto de corrupción, cada imagen fugaz de la vida callejera de Nápoles, goza el ocio de su pobreza y se integra al grandioso panorama[9].

La vida tradicional continúa, excepto que ahora, como espectáculo para turistas, todo se hace por dinero. Se venden excursiones y réplicas de las ruinas de Pompeya[10], los nativos realizan en público para los turistas la legendaria comida de los maccaroni[11]. Los artistas pintan en las calles sus trabajos en pastel, a los que se arrojan unas monedas, antes de ser borrados por la pisada[12]. Las vacas se guardan en conventillos de cinco pisos[13]. Los acontecimientos políticos se convierten en festivales[14]. No se percibe una sociedad antigua ni una moderna, sino una cultura improvisadora, liberada, e incluso nutrida por la rápida decadencia de la ciudad.

El ensayo titulado «Nápoles» apareció en el *Frankfurter Zeitung* en 1926. Puede ser comparado con esos artículos que se incluyen en la sección «viajes» de los periódicos dominicales. No está ausente el humor y el entretenimiento. No hay mensaje político explícito. Sin embargo, de forma difícilmente perceptible para el lector, ocurre un experimento acerca de cómo las imágenes, reunidas por alguien que camina por las calles de una ciudad, pueden ser interpretadas a contrapelo del lenguaje literario idealista. Las imágenes no son impresiones subjetivas, sino expresiones objetivas. Los fenómenos –edificios, gestos humanos, arreglos espaciales– son «leídos» como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria (y la verdad de la transitoriedad histórica) se expresa concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida. El experimento tendría una importancia metodológica central para el *Passagen-Werk*.

Moscú

A finales de 1926 y comienzos de 1927 Benjamin viajó a Moscú. Excluido de las conversaciones por su ignorancia del ruso, hizo el intento de «ver» la presencia de la Revolución a través del mismo tipo de análisis de las imágenes, la misma experiencia sensorial de la temporalidad que él y Lacis habían puesto en práctica en el ensayo sobre Nápoles. Benjamin explicó su intención a Martin Buber, quien le había encargado escribir un ensayo sobre «Moscú» para su periódico *Die Kreatur*.

> «(...) Toda teoría será mantenida alejada de mi presentación (...) Quiero presentar a la ciudad de Moscú en el momento presente de tal modo que «todo lo fáctico ya es teoría» (la cita es de Goethe), evitando toda abstracción deductiva, toda prognosis e incluso, dentro de ciertos límites, todo juicio (...)[15].

[9] IV, p. 310.

[10] «Todo lo que el extranjero desea, admira y paga es Pompeya». Pompeya vuelve irresistibles a las imitaciones del templo, a los collares hechos con terrones de lava, y al piojoso guía de la excursión, IV, p. 308.

[11] IV, p. 311.

[12] IV, p. 311.

[13] IV, p. 315.

[14] Benjamin y Lacis no hacen mención alguna del fascismo dominante por varios años en Italia (pero ver Walter Benjamin, *Briefe*, vol. 1, p. 364).

[15] Carta a Martín Buber, 23 de febrero de 1927, *Briefe*, vol. 1, pp. 442-43.

En el ensayo, las «concretas apariencias de la vida» en Moscú que más impresionaron a Benjamin intentan revelar «sin excursus teórico» su «posición interna» en un sentido político[16]. Como Nápoles, Moscú parece en transición, la aldea «juega al escondite»[17] con la ciudad. Pero es la transición al socialismo, de modo que la transitoriedad que en Nápoles da a la vida un carácter teatral coloca aquí «cada vida, cada día, cada pensamiento (...) en una mesa de laboratorio»[18]. Mientras en Nápoles, la transitoriedad expresaba la inestabilidad y el carácter precario de resultados sociales librados al azar, en Moscú, el cambio de ubicación de las oficinas y de las paradas de tranvía, y las incesantes mudanzas de muebles son autoconcientes, subrayan la «sorprendente» experimentación de la sociedad y su «incondicional disposición a la movilización»[19].

A pesar de todo, las imágenes de Moscú son ambivalentes. Los mendigos existen sólo como una «corporación de los moribundos», han perdido «su base más sólida, la mala conciencia social»[20], pero, al mismo tiempo, la Nueva Política Económica (NEP) crea una nueva clase adinerada. Si los napolitanos venden su pasado a los extranjeros, en Rusia los mismos proletarios visitan los museos, y se sienten cómodos en ellos[21]. Las casi pueblerinas plazas de Moscú no han sido «profanadas y destruidas» por monumentos[22], como en Europa. Y sin embargo, se venden iconos de Lenin como réplicas de la Revolución para turistas; y ésta, como antes la religión, corre peligro de ser reificada y dominar al pueblo que la creó[23]. La ambivalencia de estas imágenes muestra que hay diferencias según cual sea la clase dominante, y que, por tanto, el futuro no está garantizado[24].

Es de notar dónde Benjamin ubica el momento crítico para el éxito de la Revolución. No en el ámbito de las cuotas de producción, sino en la intersección entre poder político y poder de consumo. Mientras que en el capitalismo «el valor de mercado de cualquier poder puede ser calculado» en términos monetarios, en Rusia, al mantener a los hombres de la NEP separados del Partido, el estado soviético ha cortado «la convertibilidad de dinero en poder»[25]. Esta «condición indispensable» determinará el éxito de la Revolución:

[16] Carta de Benjamin a Hugo von Hofmannsthal, 5 de junio de 1927, *Briefe*, vol. I, p. 443.

[17] «Moskau», IV, p. 343 (versión esp. p. 6).

[18] IV, p. 325.

[19] IV, pp. 325-26.

[20] IV, pp. 324-25 (p. 31).

[21] «Aquí no se ve la actitud triste y reprimida de los pocos proletarios que apenas se atreven a asomarse al espacio público de nuestros museos. En Rusia el proletariado ha comenzado realmente a tomar posesión de la cultura burguesa; entre nosotros este cometido sería visto como la preparación de un robo» (IV, p. 323).

[22] IV, p. 343.

[23] Un informe de los sindicatos ingleses menciona la posibilidad de que en el futuro Lenin «pueda ser incluso declarado un santo»; Benjamin agrega: «Aún hoy, el culto de su figura ha llegado demasiado lejos» (IV, p. 348).

[24] «Tal como se presenta a sí misma en el momento actual, Moscú permite ser reconocida a través de cualquier abreviatura esquemática: en primer lugar, la del fracaso o el éxito de la revolución» (carta a Buber, 23 de febrero de 1927, *Briefe*, vol. 1, p. 443. «No puede predecirse qué es lo que emergerá de (la revolución en) Rusia. Tal vez una comunidad verdaderamente socialista, tal vez algo completamente diferente» (carta a Jula Randt, 26 de diciembre de 1926, *ibid.*, p. 439).

[25] «Moskau», IV, p. 333.

(...) que nunca (como le ocurrió una vez incluso a la Iglesia) se abra un mercado negro de poder. Si la correlación europea entre poder y dinero penetrara también en Rusia, entonces no el país, tal vez incluso no el Partido, sino el Comunismo mismo en Rusia estaría perdido. La gente aquí no ha desarrollado aún los conceptos y las necesidades del consumo. Las razones son básicamente económicas. Sin embargo es posible que también esté en juego una astuta estratagema del Partido: igualar el nivel de consumo de la Europa occidental, prueba de fuego de la burocracia bolchevique en cualquier momento libremente elegido, acorazada y con la certeza absoluta de la victoria[26].

La sociedad soviética atravesaba «la conversión del esfuerzo revolucionario en esfuerzo tecnológico», y estaba más comprometida con «la electrificación, la construcción de canales, la edificación de fábricas»[27] que con el cambio social. Al mismo tiempo, y por ello Benjamin consideraba tan crucial la actitud del Partido respecto del consumo de masas, el objetivo de la revolución era social, no económico. El incremento del nivel de producción es sólo un medio respecto del fin de una sociedad más allá de la escasez, que pueda realizar no sólo necesidades materiales, sino también estéticas y comunitarias. La vitalidad de la fantasía colectiva es un indicador crucial de estas necesidades. Limitándose a un análisis de expresiones no lingüísticas, Benjamin encuentra esta fantasía colectiva en una forma extraoficial de la cultura popular, en las baratijas que ofrecen los vendedores ambulantes en mercados y puestos provisorios, y que colorean las calles nevadas: peces de papel, libros ilustrados, cajas laqueadas, adornos de Navidad, fotografías personales, golosinas y aún más: «betún para zapatos y material para escribir, pañuelos, trineos para muñecas, ropa interior femenina, pájaros embalsamados, percheros (...)[28].

Las mercancías aquí como en todas partes (como los símbolos religiosos en una era anterior) almacenan en una forma codificada, el potencial de fantasía para la transformación social. Pero las exigencias de la acumulación socialista demandan que esta energía se desplace hacia la producción, mientras que el consumo se pospone indefinidamente. Además, la cultura extraoficial de los mercados callejeros de Moscú, aun cuando expresa esa fantasía colectiva, lo hace en forma preindustrial. De allí la nueva significación de los artistas, socialmente útiles precisamente como experimentadores en el descubrimiento del potencial humano y cultural encerrado en la nueva tecnología. De allí también el dilema del Partido. La revolución económica es el prerrequisito de la revolución cultural, que es su objetivo, pero en la lucha por la primera, la segunda es descuidada o incluso reprimida. En la Unión Soviética, en tanto la planificación económica toma la delantera, la cultura oficial se vuelve reaccionaria:

En la Rusia Soviética se pone ahora de manifiesto que los valores europeos se están popularizando justamente bajo esa forma adulterada y lamentable, que en última instancia debe ser imputada al imperialismo. El segundo Teatro Académico –un instituto financiado por el estado– presenta una versión de la *Orestiada* en la que una polvorienta antigüedad griega se pavonea por el escenario con tanta falsedad como en el teatro cortesano alemán[29].

[26] IV, pp. 335-36.
[27] «Moskauer Tagebuch», VI, pp. 368-69.
[28] «Moskau», IV, p. 320.
[29] IV, pp. 337-38.

Ya no se estimula la experimentación de vanguardia:

> Las controversias en cuanto a la forma todavía tenían un papel importante en la época de la guerra civil. Ahora han caído en el silencio. Y hoy la doctrina oficial es que el contenido, no la forma, decide acerca de la actitud (haltung) revolucionaria o contrarrevolucionaria de una obra. Esta doctrina deja sin bases sólidas a la producción literaria (...). El intelectual es sobre todo un funcionario, que trabaja en el departamento de censura, justicia, finanzas y, si sobrevive a su ruina, participa en la acción –que en Rusia significa poder–. Es un miembro de la clase dominante[30].

Durante dos meses (6 de diciembre-1 de febrero) Benjamin, alojado en un hotel de Moscú y subsidiado por el estado soviético, observó la vida soviética[31]. Había llegado a Rusia con la intención de comprometerse, con Asja Lacis y con el Partido Comunista[32]. Como lo testimonia su diario personal[33], ambas expectativas se vieron frustradas. Los artistas e intelectuales que contactó formaban parte de la oposición cultural de Izquierda. Éstos se sentían atrapados en una encrucijada, ya que el compromiso con el Partido de la Revolución exigía reprimir cada vez más lo que ellos consideraban el trabajo revolucionario de la intelligentzia. Aunque con resultados frustrantes, había más libertad para desarrollar nuevas formas tecnológicas en los centros burgueses (París, Berlín). Las alternativas eran: poder sin libertad o libertad sin poder. La capacidad de los intelectuales de contribuir a la creación de una verdadera cultura socialista exigía poder y libertad y éstos no se daban juntos en ninguna parte. En su diario, Benjamin señaló el dilema:

> Dentro del Partido: la tremenda ventaja de poder proyectar las propias ideas en una especie de campo de fuerzas dado de antemano. Sobre la posición independiente y su licitud decide finalmente la cuestión de si es posible quedarse fuera obteniendo un provecho personal y efectivo demostrable sin pasarse a la burguesía, o en detrimento del propio trabajo (...). De si mi situación de incógnito ilegal entre los autores burgueses tiene algún sentido. Y de si es absolutamente imprescindible para mi trabajo evitar ciertos extremos del materialismo o bien he de tratar de afrontarlos dentro del Partido[34].

Aunque reconocía que no ingresar al Partido podía ser un error, Benjamin todavía se sentía más cerca de una posición independiente «como *outsider* de izquierda» (contestatario); dudaba si tal posición podría consolidarse económicamente, «y si podría

[30] IV, pp. 338-39.

[31] Asistió al teatro, al cine («en promedio no tan bueno», IV, p. 340), a museos, debates literarios, y muy seguido, dada su manía de coleccionistas fue de compras.

[32] Antes de su viaje, le escribió a Scholem que planeaba unirse al Partido Comunista «de todos modos, tarde o temprano» (carta a Scholem, 20-25 de mayo de 1925, *Briefe*, vol. 1, p. 382), pero que esa decisión era experimental, una cuestión «no tanto de sí o no, sino de por cuánto tiempo» (carta a Scholem, 29 de mayor de 1926, p. 425).

[33] El «Moskauer Taagebuch» (VI, pp. 292-409) combina borradores de partes incluidas en el publicado ensayo «Moscú» con las reflexiones más personales sobre su propia circunstancia.

[34] VI, p. 319. «Cada vez es más claro para mí que mi trabajo requiere de algún tipo de encuadre sólido para el futuro inmediato... Sólo consideraciones externas refrenan mi decisión de unirme al Partido Comunista Alemán. Este parece ser el momento adecuado, que sería tal vez peligroso dejar pasar. Precisamente porque la pertenencia al Partido podría muy bien ser para mí sólo un episodio, no es aconsejable posponerlo por mucho tiempo».

continuar asegurándome la posibilidad de producir en lo que hasta ahora ha sido mi ámbito de trabajo»[35].

Benjamin relata aquí una conversación sostenida, no con Lacis sino con Bernhard Reich, un dramaturgo austríaco que había emigrado a Rusia como comunista, pero que ahora era un crítico de la línea cultural del Partido[36]. Reich no fue únicamente su vía de acceso a los círculos intelectuales soviéticos, también estaba afectivamente involucrado con Lacis, con la que se casó más tarde. Durante la mayor parte de la estancia de Benjamin, Lacis permaneció en un sanatorio (hasta que se mudó al departamento de Reich), convaleciente de un «colapso nervioso»[37], y aunque podía salir durante el día para acompañar a Benjamin, el tiempo que pasaban solos eran muy limitado. Ninguno de los tres –Lacis, Reich, Benjamin– eran monógamos en sus relaciones[38]. Sin embargo el dolor emocional de la situación de Benjamin ronda en su diario, aunque el relato lacónico de los acontecimientos nunca abunde en explicaciones. Poco después de su llegada, Benjamin dijo a Lacis que quería tener un hijo con ella[39]. Pero luego se retrajo, a veces más intensamente que ella. Sus encuentros no eran fáciles. Peleaban explosivamente, expresaban su afecto con timidez. Benjamin comunicaba sus emociones a través de la mediación de sus escritos. Lacis afirmaba su independencia a través del desacuerdo político. Su romance permaneció suspendido en un campo de fuerzas, como si una resolución de la tensión fuera tan comprometedora en el dominio personal como en el político.

Las interpretaciones benjaminianas de textos literarios han sido críticamente descritas como simples alegorías de sus experiencias vividas[40]. Se podría afirmar la proposición inversa: que Benjamin percibía su vida emblemáticamente, como una alegoría de la realidad social, y sentía agudamente que ningún individuo podía tener una existencia afirmativa o resuelta en un mundo social que no era ni lo uno ni lo otro. El lector del diario de Moscú siente impaciencia (y uno puede adivinar que Lacis la sentía). ¿Por qué no había más de Jack Reed en la personalidad de este hombre; por qué no podía comprometerse en el amor y en la política? Sus últimos días en Moscú estuvieron destinados a comprar juguetes rusos para su colección. Su último encuentro con Asja fue tan poco decisorio como los anteriores. Sus últimas palabras del diario son éstas: «Primero pareció como si anduviese de espaldas; luego dejé de verla. Con mi voluminosa maleta sobre las piernas, me dirigí llorando a la estación a través de las calles, en las que empezaba a anochecer»[41]. Su impotencia ¿era infantil o sabia?, ¿o ambas?

[35] VI, p. 358.

[36] VI, p. 294.

[37] Lacis, *op. cit.*, p. 54.

[38] Benjamin sabía de su relación desde el inicio, ya que Reich había acompañado a Lacis a Capri en el verano de 1924, cuando (durante una ausencia de Reich de un par de semanas en Munich) ella conoció a Benjamin (ver Lacis, *op. cit.*, p. 41). Tanto Reich como Lacis parecen haber mantenido otras relaciones mientras Benjamin estuvo en Moscú, ella con un oficial del Ejército Rojo y él con la compañera de cuarto de Lacis en el sanatorio. Y, por supuesto, Benjamin todavía vivía con Dora, a la que le envió una tarjeta de cumpleaños desde Moscú.

[39] «Moskauer Tagebuch», VI, p. 317.

[40] Bernard Witte, *Walter Benjamin: Der Intellektuelle als kritiker. Untesuchungen zu seinem Frühwerk*, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1976.

[41] «Moskauer Tagebuch», VI, p. 409 (En español, *Diario...*, p. 153).

París

En los inicios de su estancia en Moscú, Benjamin escribió a Jula Cohn: «Diversas circunstancias hacen probable que desde ahora contribuya con artículos para diarios soviéticos desde el exterior, y es posible que llegue a hacer varios trabajos para la *Enciclopedia (Gran enciclopedia Soviética)*»[42]. En realidad completó un artículo sobre Goethe para la *Enciclopedia*[43]. Se trata de una interpretación original y claramente expuesta sobre el impacto de clase en la producción, recepción y trasmisión histórica de la obra de Goethe. Pero (en una repetición irónica de los criterios de juicio de la academia burguesa) el comité editorial soviético lo consideró muy poco ortodoxo, y finalmente lo rechazó[44]. Como Benjamin escribió a Hofmannsthal en junio de 1927: «(...) Pude ver (en Moscú) por mí mismo cómo de manera oportunista ellos (el comité editorial) vacilaban entre su programa marxista de conocimiento y su ambición de ganar algún tipo de prestigio europeo»[45].

Benjamin escribía desde París, durante una prolongada estancia en la que elaboró las primeras notas del proyecto sobre los Pasajes. En parte fueron escritas en colaboración con Franz Hessel, su editor de Berlín, quien también estaba viviendo en París y con el que había estado trabajando durante años en una traducción de *À la recherche du temps perdu* de Proust[46]. En parte, las notas personales de Benjamin pronto comenzaron a adquirir una proporción mayor que el artículo inicialmente planeado. Estas notas muestran la influencia del movimiento literario más vanguardista de París: el surrealismo[47]. Benjamin recuerda que la concepción del *Passagen-*

[42] Carta a Jula Cohn Radt, 26 de diciembre de 1926, *Briefe*, vol. 1, pp. 439-40. Jula Cohn era una escultora que Benjamin había conocido (y amado) desde sus días de estudiante. Puede ser que haya estado con él en Capri, cuando regresó en septiembre de 1925; ese mismo año se casó con Fritz Radt. Benjamin volvió a verla en el sur de Francia en el verano de 1926 *(ibid.*, p. 439).

[43] «Goethe, II, pp. 705-39 [trad. esp.: *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996].

[44] Benjamin lo había comenzado antes de sus viajes a Moscú y llevó con él un esbozo para discutirlo con los editores. Los editores estuvieron cautelosos. Estuvieron temporalmente más interesados durante 1928, y Benjamin en el otoño de ese año, completó el trabajo. En la primavera del año siguiente fue definitivamente rechazado. Durante sus últimos días como Comisario Soviético para la Educación, Anatoly Lunacharsky revisó el artículo de Benjamin en marzo de 1929 y escribió a los editores de la *Enciclopedia* que el trabajo «era inapropiado»: «Muestra un talento considerable y ciertas percepciones ocasionales sorprendentemente agudas, pero no saca conclusión alguna. Aún más, no explica el puesto de Goethe dentro de la historia cultural europea ni tampoco su lugar para nosotros en –llamémoslo así– nuestro panteón cultural» (publicado *Litaraturnoe nasledstvo*, Moscú, 1970).

[45] Carta a Hugo von Hofmannsthal, 5 de junio de 1927, *Briefe*, vol. 1, p. 444, ver también carta a Scholem, 23 de febrero de 1927, *ibid.*, pp. 441-42.

[46] Un fragmento de varias páginas, titulado *Passagen* (V, pp. 1041-43) es «el único texto coherente e íntegramente formulado de esta temprana etapa de la obra, que se remonta a mediados de 1927, cuando Benjamin y Franz Hesse todavía querían escribir un artículo periodístico» (nota del editor, V, p. 1341). Las notas de esta temprana colaboración fueron editadas en V, pp. 1341-48). Incluyen temas que luego serían eliminados del proyecto y resultan significativamente distintas de otras series de notas (A y a) que se corresponden de manera más cercana con la concepción desarrollada del proyecto.

[47] Con anterioridad, Benjamin no se sentía favorablemente impresionado con los Surrealistas. En julio de 1925 le escribió a Scholem que había conocido los «maravillosos escritos de Paul Valéry *(Varieté, Eupalinos)* por un lado, y por otro los dudosos libros de los surrealistas» (II, p. 1018). El cambio de percepción, después de su viaje a Moscú, se documenta en una carta a Hofmannsthal del 5 de junio de 1927: «Mientras en Alemania me siento totalmente aislado de mi generación en cuanto a intereses y esfuerzos, en Francia hay fenómenos específicos, autores como Girodoux y en particular Aragon, y movimientos como el Surrealismo, en los que reconozco mis propias preocupaciones.» (*Briefe*, vol. 1, p. 445).

Werk fue inspirada en la lectura de la novela surrealista de Louis Aragon *Le Paysan de Paris,* en la que los Pasajes aparecen en primer plano:

> Acostado, en las tarde, no podía leer más que cuantas palabras sin que mi corazón comenzara a latir de tal modo que tenía que abandonar el libro (...) Y en realidad las primeras notas del *Passagen* datan de esta época. Después vinieron los años de Berlín, durante los cuales la mejor parte de mi amistad con (Franz) Hessel fue alimentada por frecuentes conversaciones sobre el proyecto de los *Passagen.* De esa época viene el subtítulo: *Una escena dialéctica encantada*[48].

Las primeras notas[49] son fragmentos de comentarios en los que la mayoría de los temas del proyecto se consignan de manera abreviada. Ninguna secuencia especial los ordena: Pasajes, moda, aburrimiento, kitsch, figuras de cera, souvenirs, luz de gas, panoramas, construcciones de acero, fotografía, prostitución, *Jugendstil,* flâneur, coleccionista, apuestas, calles, marcos, grandes almacenes, metros, ferrocarriles, señales, perspectiva, espejos, catacumbas, interiores, climas, exposiciones mundiales, carreteras, arquitectura, hashish, Marx, Haussmann, Saint-Simon, Grandville, Wiertz, Redon, Sue, Baudelaire, Proust. También están presentes conceptos metodológicos centrales: imagen de ensueño, casa de sueños, sueño colectivo, ur-historia, reconocimiento del ahora, imagen dialéctica.

La lista misma sugiere la fascinación surrealista por los fenómenos urbanos, que se experimentaban al mismo tiempo como algo objetivo y como algo soñado. En 1927 Benjamin comenzó a escribir un ensayo sobre el Surrealismo (publicado en 1929). En un momento en que el Partido Comunista criticaba a la vanguardia[50], este ensayo expresa el entusiasmo de Benjamin por «el concepto radical de libertad»[51] al que los surrealistas daban voz y por su «iluminación profana»[52] del mundo material. Ellos presentaban la cara «surrealista» de París, «el centro de este mundo de cosas y el objeto más soñado»[53], en imágenes que tenían la fuerza física de las huellas de la memoria en el inconsciente[54]. *Nadja,* la novela de André Breton (1928), anota Benjamin, es un libro que habla más de París que de la elusiva heroína que le da su nombre[55]. Breton incluye fotos de un París vacío, que marcan los aconteci-

[48] Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, *Briefe,* vol. 2, pp. 662-63. Benjamin se encontraba más cómodo en compañía de Hessel que en la de sus conocidos más geniales. Aunque resulta imposible determinar con certeza qué ideas del proyecto de los Pasajes fueron de Hessel, a partir del libro de este último *Spazieren in Berlin,* publicado en 1929, resulta claro que la concepción de Benjamin, particularmente en lo que refiere a su complejidad filosófica, supera en mucho la idea original concebida por ambos.

[49] V, pp. 993-1039 y 1044-59.

[50] El ensayo criticaba al resto del ala izquierdista de la intelligentzia francesa, «que al igual que su contraparte rusa» parece «sentir obligación no hacia la revolución, sino hacia la tradición cultural» («Der Sürrealismus: Die letzte Aufnahme der europäischen Intelligenz», II, p. 304).

[51] *Ibid.,* II, p. 306.

[52] *Ibid.,* p. 307. Benjamin no descartaba la importancia para tal iluminación de los estados inducidos por la droga, pero la iluminación provenía de la reflexión *sobre* dichos estado, y no de los estados mismos. Las experiencias de Benjamin con el hashish comenzó en 1927, se hicieron más frecuentes en 1930-31 y duraron hasta 1934. Ver «Protokolle zu Drogenversuchen», VI, pp. 558.

[53] Der Sürrealismus, II. p. 300.

[54] Scholem relata que el Surrealismo fue «el primer puente hacia una evaluación positiva del psicoanálisis» (II, p. 1019), ver cap. 8.

[55] Notas para el ensayo «Der Sürrealismus», II, p. 1024.

mientos narrados como si la experiencia del transcurrir pudiera hacerse presente dentro del espacio material de los cafés y las esquinas conocidas para el lector. *Paysan de Paris,* la novela de Louis Aragon, describe en detalle un pasaje, el Passage de l'Opera, justo antes de que este espacio material desapareciera, derrumbado por la construcción del Boulevard Haussmann. En ambos libros la cualidad efímera del mundo material se carga de sentido. Las notas tempranas del *Passagen-Werk* hablan de «encrucijadas» en «el desarrollo del pensamiento» en las que, con relación a «la nueva visión del mundo histórico» se debe tomar una decisión respecto de «su valoración revolucionaria o reaccionaria. En este sentido, en el Surrealismo y en Heidegger está en juego la misma cosa»[56].

Al mismo tiempo, el ensayo de Benjamin también critica el anarquismo nihilista del Surrealismo, la ausencia de un lado constructivo, dictatorial y disciplinado que pudiera «unir la revuelta con la revolución»[57]. Los surrealistas reconocen la realidad como sueño, el *Passagen-Werk* habría de evocar la historia para despertar a los lectores de ese sueño. De allí el título en esta etapa: «Una escena dialéctica encantada». Benjamin quería contar la historia de la Bella Durmiente una vez más[58].

Berlín

Desde el otoño de 1928 hasta la primavera de 1933 Benjamin pasó la mayor parte de su tiempo en Berlín. En estos últimos años de la República de Weimar se las arregló para ganarse la vida trabajando en su «pequeña fábrica de escribir»[59] y logró así un éxito considerable[60]. Contribuyó regularmente (1926-1929) con la revista literaria *Literarische Welt* que publicó sus artículos «prácticamente una vez por semana»[61], mientras que sus contribuciones (1930-1933) para el *Frankfurter Zeitung* conformaban en un promedio de quince artículos por año. Utilizando el formato de una reseña literaria, logró convertir a estos *feuilletons* en el foro de una politizada discusión sobre la situación social del escritor de literatura[62].

[56] Notas tempranas (1927-29), V, p. 1026.

[57] Der Sürrealismus, II, p. 307.

[58] En realidad, era la tercera vez que la relataba. No sólo la había contado siete años antes en su «prefacio» al *Trauerspiel,* sino que en 1908 como miembro de *la Jugendbewegung* de Weyneken y editor de su periódico estudiantil, *der Anfang,* el joven Benjamin de 16 años escribió en su segunda edición: «La juventud es la Bella Durmiente, que duerme sin sospechar que el príncipe se acerca para despertarla. Y para que la juventud despierte, y tome parte en las luchas que la rodea, nuestro periódico quiere contribuir con sus fuerzas», interpretando la literatura pasada (Goethe, Schiller, Nietzche) como educadora para la tarea moral de un venidero «*Zeitalter* de la juventud»: «Porque ¿cómo puede un joven, sobre todo si proviene de una metrópoli, confrontar los problemas más profundos, la miseria social sin, al menos por una vez, hundirse en el pesimismo?... Y sin embargo, no importa cuan malo sea el mundo, Uds (la juventud) llegan a él para elevarlo. Esto no es orgullo sino sólo conciencia del propio deber» («Das Dornröschen», II, pp. 9-10).

[59] Carta a Scholem, 17 de abril de 1931, *Briefe,* vol. 2, p. 531.

[60] Acerca de este éxito, y en general sobre Benjamin en Berlín, consultar el ensayo de Gary Smith, «Benjamins Berlin» *Wissenschaften in Berlin,* Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1987, pp. 98-102.

[61] Ernst Bloch, «Erinnerungen», *Über Walter Benjamin,* p. 22.

[62] La significación de estas reseñas se discute en Witte, *op. cit.*

Pero mucho más innovador resultaba su trabajo en el nuevo medio radial. En los años de 1927-1933 las estaciones de radio en Berlín y Frankfurt trasmitieron 84 programas escritos y conducidos por Benjamin[63]. Éstos incluían un programa regular para la juventud berlinesa que se basaba en la experiencia compartida de la ciudad, del mismo modo que las novelas de Aragon y Breton habían girado en torno a la experiencia común de París, como contexto y como contenido del relato. Pero estos programas no eran de ficción ni su estilo era surrealista. Entretenidos y a veces humorísticos, su objetivo era pedagógico: enseñar a la joven audiencia a leer el paisaje urbano y los textos literarios por éste generados como expresiones de historia social. La actitud política crítica de estos programas es explícita. Por ejemplo, en la clausura del programa titulado «La Bastille, antigua prisión estatal francesa», se dice: «Todas estas cosas muestran cómo la Bastilla había sido un instrumento de poder, y cuán poco un medio de justicia»[64]. Pero no hay tono autoritario en los programas. En su lugar, el mensaje didáctico emerge sin esfuerzos y vence la resistencia de la audiencia, a partir de las anécdotas históricas, las historias de aventuras y las biografías de las figuras literarias. Como narrador de historias, Benjamin parece entrar en complicidad con los niños, y también con las clases bajas, para quienes la educación tradicionalmente ha sido una lección de humillación intelectual. En un programa sobre Theodor Hosemann, un litógrafo ilustrador de libros infantiles del siglo XIX, comenta:

> Pues bien, uno pensaría que, por orgullo, la población de Berlín no habría sido capaz de abandonar a este artista que pintaba su ciudad en cada pequeño detalle. Pero no fue este el caso (...). Todo el trabajo artístico de Hosemann les pareció demasiado ordinario, falto de refinamiento o demasiado poco instruido. En esa época sus cabezas daban vuelta en torno a cuestiones estéticas tales como: ¿es mejor pintar cuadros históricos, grandes batallas y escenas de parlamentos y reyes o (...) escenas de la vida cotidiana, por ejemplo el monje que alza su copa de vino, dejando que el sol brille a través del cristal y sonriendo alegremente, o la niña que lee una carta de amor y es sorprendida por el padre que espía por un agujero en la puerta (...). *Pero, por suerte, también había otros. El pueblo llano (das Volk) y los* niños. Y era precisamente para ellos que trabajaba Hosemann[65].

Estos programas afirman el potencial progresista, antielitista de la radio como medio de comunicación capaz de establecer una nueva forma de cultura popular[66]. Muestran la influencia del trabajo de Lacis con el teatro infantil proletario y su enfo-

[63] Los guiones de varias de estas trasmisiones fueron publicados por primera vez en Walter Benjamin, «Radiofeuilletons für Kinder und Jugendliche», *Sinn und Form 36*, 4, julio-agosto de 1984. Una colección más completa apareció como *Aufklärung für Kinder: Rundfunkvorträge*, Rolf Tiedemann ed., Suhrkamp Verlag, 1985 [trad. cast.: *El Berlín Demónico*, Barcelona, Icaria, 1987]. Véase también «Hörmodelle», ejemplos de los programas de radio para la estación de Frankfurt am Main, *Sudwertdeutscher Rundfunk* (IV, pp. 627-720). Un estudio empírico de las trasmisiones, que demuestra una excelente investigación original en la historia de la radio, se proporciona en Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programarbeit zwischen Theorie und Praxis*, vol. 1 de *Rundfunkstudien*. Para una discusión de los contenidos del programa ver Susan Buck-Morss «Verehrte Unsicht bare! Walter Benjamins Radiovortäge», *Walter Benjamin und die Kinderliteratur*, Weinheim y Munich, Juventa Verlag, 1988.

[64] Trasmisión radial, 24 de abril de 1931, *Aufklärung für Kinder*, p. 116.

[65] «Theodor Hasemann», *Aufklung für Kinder*, p. 69.

[66] Ver IV, p. 671.

que antiautoritario de la educación política. Y también evidencian el fuerte impacto de Brecht en su uso de formas de entretenimiento con contenido didáctico[67].

Junto a Brecht, Benjamin planeó una revista titulada *Krise und Kultur* (Crisis y cultura), que sin afiliaciones partidarias serviría como:

> Un órgano en el que los expertos en el campo burgués (nombraba a Giedion, Kracauer, Korsch, Lukàcs, Marcuse, Musil, Piscator, Reich, Adorno y otros) tratarían de presentar la crisis en la ciencia y en el arte (...) con el propósito de demostrar a la intelligentsia burguesa que los métodos del materialismo dialéctico están dictados por sus propias necesidades (...). La revista serviría para difundir el materialismo dialéctico a través de su aplicación a cuestiones que la intelligentsia burguesa se ve forzada a reconocer como propias[68].

Benjamin había asumido así ese papel de «*outsider* de izquierda» que en Moscú le había parecido una alternativa tentadora frente a la afiliación partidaria[69]. Durante una breve visita a París en enero de 1930 escribió a Scholem que su objetivo era «llegar a ser considerado como el mejor crítico de la literatura alemana (contemporánea)» lo que suponía «recrear» el género de la reseña literaria[70]. Sin embargo, las condiciones de la crisis cultural que le permitían, de manera precaria, mantenerse como un *outsider,* también permitieron que floreciera la crítica de derecha. Los esfuerzos de Benjamin habían estado dirigidos a convencer a los intelectuales burgueses de que sus intereses objetivos los impulsaban a ubicarse del lado del proletariado. Mientras tanto, el proletariado mismo estaba cambiando de lado[71].

[67] La influencia brechtiana es particularmente pronunciada en la serie de «Hörmodelle», trasmisiones radiales para adultos en Frankfurt am Main. Una trasmisión problematizaba un acontecimiento de «la vida cotidiana», pedir un aumento al jefe, presentándolo como una «confrontación entre ejemplo y contraejemplo» de cómo podría resolverse, y revelando en el proceso el contexto de clase en el que tales «resoluciones» podían tener lugar («Gehaltserhöhung? Wo denken Sie hin!», 1931, IV, pp. 639-40).

[68] Carta a Brecht, febrero de 1931, VI, p. 826, escrita para explicar por qué Benjamin se retiraba del Consejo, que había aceptado artículos que no estaban a la altura de lo que se había acordado como objetivo de la revista. El proyecto nunca se realizó (*ibid.*, pp. 826-27). El año anterior, Benjamin había planeado fundar «Un muy pequeño círculo de lectura, dirigido por Brecht y por mí..., para destruir a Heidegger», pero este intento tampoco pudo materializarse (carta a Scholem, 25 de abril de 1930, *Briefe,* vol. 2, p. 514).

[69] «Moskauer Tagebuch», VI, pp. 358-59.

[70] Carta a Scholem, 20 de enero de 1930, *Briefe,* vol. 2, p. 505. Benjamin pretende recrear este género «desde dentro»: «(...) la naturaleza popular *(Vollkstümlichkeit)* del escribir está colocada no en el consumo, sino en la producción, es decir profesionalmente. En una palabra, es a través de la literalización de las relaciones vitales que se manejan las antinomias irresolubles de las que depende hoy toda creatividad estética, y en una nueva sociedad, la restauración de la palabra tendrá lugar en esa arena de mayor degradación de la palabra impresa, es decir en el periódico. En verdad, no es la más desdeñosa Astucia de la Idea. La necesidad, como una presión atmosférica increíble oprime hoy la creatividad de los mejores, de modo que debe refugiarse en el oscuro vientre del *feuilleton,* como si fuera el de un caballo de madera, para poder algún día incendiar esta prensa, como si fuera Troya» («Tagebuch vom 7.81931 bis zum Todestag»,VI, p. 446).

[71] El 3 de octubre de 1931, Benjamin le escribió a Scholem que el desempleo extremo, transformaba a los obreros que tenían trabajo, por ese simple hecho, en una «aristocracia obrera», y apuntaba que los Comunistas «probablemente no puedan manejar la situación de manera diferente a la Socialdemocracia»; en realidad los Nacional-Socialistas estaban comenzando a ser reconocidos como los delegados de los desempleados: «Los Comunistas todavía no han logrado el contacto necesario con estas masas (desempleadas) y por tanto, tampoco con las posibilidades de acción revolucionaria (...)» *Briefe,* vol. 2, pp. 537-38.

La consigna nazi, «*Deutschland Erwache!*» («¡Alemania, despierta!») instaba a algo muy diferente, no a un despertar de la historia reciente, sino a la recuperación del pasado en un sentido pseudo-histórico, como mito. Hitler utilizó la radio para impulsar una cultura política antitética a todo aquello por lo que trabajaba Benjamin. El fascismo invirtió la práctica vanguardista de poner la realidad sobre el escenario, montando no sólo espectáculos políticos sino acontecimientos históricos, y por tanto transformando la realidad misma en teatro. Además, esta inversión totalitaria del programa cultural de la izquierda logró, en términos de éxito político, algo que la izquierda nunca pudo lograr. Para Benjamin, que no entendía la «autorreflexión» en sentido psicológico sino «histórico-político»[72], estos resultados fueron vividos como una crisis personal. A la luz del horizonte del fascismo, el plan pedagógico del *Passagen-Werk,* una presentación de la historia que desmitificara el presente, se había vuelto más urgente. En 1930 escribió a Scholem que el proyecto de los Pasajes seguía siendo «el teatro de todas mis luchas y todas mis ideas», y que requería un andamiaje más firme, un fundamento teórico mas sólido», «nada menos que un estudio sobre ciertos aspectos de Hegel así como de ciertas partes de *El Capital*»[73]. Benjamin se estaba dando cuenta de cuánto trabajo, y por tanto tiempo, requeriría el proyecto. Para el intelectual «outsider» de izquierda, el tiempo estaba corriendo.

En el verano de 1931 y otra vez en 1932[74], Benjamin consideró el suicidio. Asja Lacis había vuelto a Moscú en 1930, ese mismo año su madre murió; su divorcio había concluido. Aunque decía estar en paz con su subsecuente soledad –en el apartamento de Berlín, con su biblioteca de dos mil volúmenes o en una primitiva casa de veraneo en Ibiza– lo angustiaba la «lucha por la existencia»[75] en términos financieros, que se había vuelto cada vez más ardua con el ascenso del fascismo. En julio de 1932 escribió a Scholem acerca de su «éxito en las cosas pequeñas y fracaso en las grandes», entre las que incluía el *Paris Passagen*[76]. Para 1933, ni las «cosas pequeñas» encontraban editor, debido al «terror frente a cualquier actitud o método de expresión que no sea totalmente conforme al oficial (fascista)»[77]. La atmósfera política en Berlín seguía enrareciéndose, permitiendo «a duras penas respirar»[78]. En enero de 1933, Benjamin trasmitió su último programa para la juventud. Era la historia de un acontecimiento real, el desbordamiento del Mississsippi en 1927, un desastre en apariencia «natural» que en realidad había sido causado por el Estado. En un intento por salvar el puerto de Nueva Orleans, el Gobierno de los Estados Unidos asumió poder dictatorial de emergencia y ordenó la destrucción de las represas que protegían las costas, un acto que provocó un imprevisto grado de devastación en esta región agrícola. Benjamin cuenta a sus jóvenes oyentes la historia de dos hermanos, granjeros de Natchez, cuyos medios de producción fueron destruidos

[72] Carta a Max Rychner, 7 de marzo de 1931, *Briefe,* vol. 2, p. 523.

[73] Carta a Scholem, 20 de enero de 1931, *Briefe,* vol. 2, p. 506.

[74] Ver «Diario del 7 de agosto de 1931 hasta la fecha de muerte, que comienza: «Este diario promete no ser demasiado largo» (VI, p. 441).

[75] Carta a Scholem, 20 de diciembre de 1931, *Briefe,* vol. 2, p. 544.

[76] Carta a Scholem, 26 de julio de 1932, *Briefe,* vol. 2, p. 556.

[77] Carta a Scholem, 20 de marzo de 1933, *Briefe,* vol. 2, p. 566.

[78] Carta a Scholem, 28 de febrero de 1931, *Briefe,* vol. 2, p. 562.

por entero y que, desamparados, treparon al techo para escapar de la creciente. El río crecía, y uno de los hermanos no esperó a la muerte sino que se tiró a las aguas: «¡Adiós Louis! Sabes, fue demasiado (...). Ya tuve bastante»[79]. Pero el otro, que se sostuvo hasta ser rescatado por un bote que pasaba, vivió para contar la historia. Los hermanos personificaban las dos caras de la reacción de Benjamin ante la aniquilación económica. En abril de 1931 se describió a sí mismo como «(...) un náufrago a la deriva, trepado a un mástil astillado. Pero que desde allí tiene la posibilidad de enviar un aviso de rescate»[80].

Por siete años más, hasta la siguiente inundación, el lado sobreviviente de la personalidad de Benjamin ganó la batalla.

Los Pasajes

Los Pasajes que en el siglo XIX albergaron los primeros mundos de sueños consumistas, aparecían en el siglo XX como un cementerio de mercancías que encerraba el rechazo de un pasado descartado. El poder de los Pasajes para evocar una historia a la generación de Benjamin aparece captado en el libro de Franz Hessel *Spazieren in Berlin* (Una caminata por Berlín), escrito en 1929, donde se describe la *Kaisergalerie* de Berlín (construida según el modelo de los pasajes de París):

> «No puedo entrar allí sin que un escalofrío recorra mi cuerpo, sin el temor de que nunca pueda encontrar una salida. Apenas paso el puesto de periódicos y al limpiabotas bajo los altivos arcos de la entrada y ya me invade una suave confusión. Un escaparate me promete bailar todos los días y ese Meyer sin el cual ninguna fiesta está completa. Pero ¿dónde está la entrada? Cerca de la peluquería hay un nuevo despliegue: estampillas y todas esas curiosas herramientas del coleccionista: bolsillos adhesivos engomados con garantía de no contener ácido, una regla de perforación de celuloide. "¡Sea sensato! ¡Use lana!" exige la vitrina más próxima (...) yo (...) casi tropiezo contra el "peepshow", donde un escolar, con el portafolios bajo el brazo, se hunde, miserable, en "la escena de alcoba"(...).
>
> Paso el tiempo (...) Mancuernillas Knipp-Knapp, seguramente las mejores y más allá los rifles Diana, un verdadero honor a la diosa de la caza. Retrocedo ante unas sarcásticas calaveras, fieros vasos de licor tallados en hueso blanco forman un juego de cocktail. El rostro payasesco de un jockey, un cascanueces de madera tallada adorna el extremo de un aparato musical que sirve para el papel de baño (...).
>
> Todo el centro del pasaje está vacío. Corro hacia la salida. Siento una presencia fantasmal, las ocultas multitudes de días ya idos, que acarician las paredes con miradas codiciosas, las joyerías, las ropas, los cuadros (...) A la salida, ya en las vitrinas de la gran agencia de viajes, respiro con mayor facilidad, la calles, la libertad, el presente»[81].

La forma en que el pasado nos confronta en estos pasajes abandonados como imágenes largo tiempo olvidadas y libremente asociadas, corre paralela como expe-

[79] «Die Mississippi-Uberschwemmung 1927», *Aufklärung für Kinder*, p. 188.

[80] Carta a Scholem, 17 de abril de 1931, *Briefe*, vol. 2, p. 532.

[81] Hessel, citado en el brillante estudio de Johann Friedrich Geist (inspirado en Benjamin) *Arcades: The History of a Building Type*, Cambridge, MIT Press, 1983, pp. 157-58.

riencia física externa a la experiencia mental interna de la «memoria involuntaria» descrita por Proust en *À la recherche du temps perdue,* la obra traducida por Hessel y Benjamin. En 1932, justo después de haber contemplado la posibilidad del suicidio, Benjamin escribió algunos recuerdos fragmentarios de su infancia en Berlín. Estos textos[82] ocupan un lugar intermedio entre las memorias personales de Proust y la historia colectiva que Benjamin intentaba evocar en el proyecto de los Pasajes. Iluminadas por las habitaciones en las que había vivido, las memorias de Proust siguen siendo personales, encerradas en el mundo privado del interior burgués. Benjamin en cambio, se preocupaba por el modo en que el espacio público, la ciudad de Berlín, había entrado en su inconsciente y, a pesar de toda su protegida crianza burguesa, había impactado su imaginación. Los recuerdos de Benjamin giran en torno a mercados cubiertos, desolados salones de clase, paseos a la estación de ferrocarril, salidas de compras, pistas de patinaje, reuniones de estudiantes, cuartos de burdel, cafés y, de niño, en torno al mítico *Tiergarten,* con sus pétreos leones, su laberinto y el puente de Hércules. Asociados a estos espacios públicos, los recuerdos de su temprana conciencia sexual y de clase se transforman en parte de un pasado sociohistórico común. Nada complació más a Benjamin que la respuesta de Scholem: había momentos en la lectura en los que podía reencontrar su propia infancia[83].

La escritura de estos recuerdos marcó la despedida de Benjamin de cualquier patria, y de hecho constituyó un intento explícito de inmunizarse contra la nostalgia[84]. Cuando retomó el proyecto de los Pasajes en París en 1934, éste tenía una «nueva cara»[85], más sociológica, más científica que las notas anteriores hechas en colaboración con Hessel y, por supuesto, estaba más lejos de su propia historia personal que los textos sobre Berlín. Sin embargo, mantuvo la idea de que el proyecto presentaría la historia colectiva del mismo modo en que Proust había presentado la suya –no «la vida como realmente era», incluso no la vida recordada, sino la vida tal como ésta había sido «olvidada»[86]. Como las imágenes de los sueños, los objetos urbanos, las reliquias del siglo pasado eran jeroglíficos, pistas para acceder a un pasado olvidado. El objetivo de Benjamin era interpretar, para su propia generación, estos sueños-fetiche en los que los rastros de la historia habían sobrevivido en forma fosilizada. Escribió «(...) Aquello que Proust experimentó en el fenómeno de la reminiscencia como individuo, tenemos que experimentarlo en relación a la moda»[87]. Y agregó:

[82] *Berliner Chronik* (comenzado en 1931), Gerschom Scholem ed., Suhrkamp Verlag, 1970 y «Berliner Kindheit um Neunzehn Hundert» (comenzado en 1932), IV, pp. 235-403.

[83] Carta a Scholem, 15 de enero de 1933, *Briefe*, vol. 2, pp. 560-61.

[84] Ver la nota en los papeles de Benjamin en la Bibliothèque Nationale: «En el año 1932, estando fuera (en España) me di cuenta de que pronto tendría que abandonar la ciudad en la que había nacido, tal vez para siempre. Muchas veces en mi vida había experimentado con el procedimiento de la inmunización como una cura; me aferré a él en esta situación e intencionalmente evoqué en mí aquellas imágenes que en el exilio suelen despertar con más fuerza la nostalgia, es decir las imágenes de la niñez. No permití que el sentimiento de nostalgia dominara mi espíritu, como no hubiera permitido que el material inmunizador dominara un cuerpo sano. Traté de lograr esto limitando mi examen a los aspectos de pérdida social necesaria del pasado, más que a los arbitrarios aspectos biográficos» (Sobre 1, George Bataille Archive, Bibliothèque National, París).

[85] Carta de Benjamin a Gretel Karplus Adorno, marzo de 1934, V, p. 1103.

[86] «Zum Bilde Prousts», II, p. 311.

[87] V, p. 497.



Figura 2.1. Galleria Principe, Nápoles.

> Así como Proust inicia la historia de su vida con el despertar, así todo trabajo de historia debe empezar con un despertar, en realidad no debe referirse a nada más. Esta obra tiene que ver con el despertar del siglo XIX[88].

Los pasajes comerciales del siglo XIX constituían la imagen central porque eran precisamente la réplica material de la conciencia interna, o mejor dicho, el inconsciente del sueño colectivo. Todos los errores de la conciencia burguesa podían hallarse allí (el fetichismo de la mercancía, la cosificación, el mundo como «interioridad»), y también (en la moda, la prostitución, las apuestas) todos sus sueños utópicos. Además, los pasajes fueron el primer estilo internacional de la arquitectura moderna, y por tanto, parte de la experiencia vivida por una generación a escala mundial, metropolitana. Para finales del siglo XIX, los Pasajes habían llegado a ser el signo de las metrópolis «modernas» (así como de la dominación imperial de Occidente) y habían sido imitados en todo el mundo, desde Cleveland hasta Estambul, de Glasgow a Johannesburgo, de Buenos Aires a Melbourne. Y, como Benjamin bien sabía, estaban en cada una de las ciudades que habían llegado a ser puntos cardinales de su brújula intelectual: Nápoles, Moscú, París, Berlín.

[88] V, p. 580.



Figura 2.2. GUM, Moscú.



Figura 2.3. Passage Choiseul, París.



Figura 2.4. Kaisergalerie, Berlín.

PARTE II

Introducción

1

Estamos listos para abordar el material mismo del *Passagen*. El lector protestará porque nos hemos tomado demasiado tiempo, y sospechará que la extensa introducción ha sido una táctica dilatoria para evitar sumergirnos en la verdadera sustancia de la obra. La razón de la demora ha radicado en la necesidad de establecer el contexto personal y de historia social en el que el proyecto hunde sus raíces. Esta necesidad no es sólo *pro forma*. El *Passagen-Werk* es texto doble. Historia social y cultural del París del siglo XIX, pretende en realidad proporcionar una educación política a la generación de Benjamin. Es una «ur-historia», una historia de los *orígenes* de ese momento histórico presente que, aunque permanezca en gran parte invisible, es la motivación determinante del interés de Benjamin por el pasado. Y aunque este segundo nivel no será temáticamente tratado hasta la Parte III, es importante que el lector esté consciente desde el inicio de la naturaleza de las experiencias históricas del autor.

Ahora bien, no debe olvidarse que no existe un *Passagen-Werk*. En realidad, estamos confrontándonos con un vacío. El fenómeno al cual se aplica el título, el volumen V de las *Gesammelte Schriften*, nos proporciona abundantes huellas de un trabajo planeado sin llegar a ser propiamente una obra. Sin embargo, desde un punto de vista puramente cuantitativo, este volumen constituye una sexta parte de la producción intelectual de Benjamin, y sus fragmentos de investigación y comentarios se refieren a ese conjunto de preocupaciones que marcó toda su reflexión y sus escritos maduros. Los documentos publicados como el *Passagen-Werk* no comprenden la totalidad. Su coherencia se establece en relación al resto de la obra de Benjamin, a partir de la cual sólo pueden ser artificialmente distinguidos. En realidad, el material del *Passagen-Werk* contribuye directamente a estos otros escritos, aunque estos últimos a menudo nos proporcionan la explicación más clara del significado de su fragmentario material. El diagrama B presenta una tabla cronológica de esta interrelación. La lista de ensayos relacionados entre sí no es exhaustiva (algunas ideas para innumerables trabajos menores –reseñas de literatura contemporánea, películas, fotografías– fueron tomadas, a veces íntegramente, del *Passagen-Werk)*. Pero están representados los principales artículos de Benjamin desde finales de 1920 y 1930, y éstos están relacionados al complejo del *Passagen* como si fueran la punta visible del iceberg de su actividad intelectual[1].

[1] A menudo Benjamin fue explícito sobre estas conexiones: el ensayo sobre el Surrealismo era «un opaco abordaje antes del proyecto de los Pasajes» (V, p. 1090), que podía utilizar para la introducción (II, p. 1020); los ensayos sobre Proust y Kafka podían «pasar al inventario del proyecto de los Pasajes» (II, p. 1020); el ensayo sobre la obra de arte estaba «anclado» en la investigación histórica del *Passagen-*

	Passagen-Werk		*Obras relacionadas*	
			(1923)	Traducciones de Baudelaire «La tarea del traductor»
			(1924)	«Nápoles»
			(1925)	Traducción de Proust
			(1926)	
	«Passagen»		(1927)	«Moscú»
Etapa I	«Paris Passagen» (serie A)		(1928)	*Calle de dirección única* *El origen del drama barroco alemán*
	«Paris Passagen II» (serie A) «El anillo de Saturno o algo sobre la construcción en hierro»		(1929)	«Surrealismo» «Sobre la imagen de Proust»
			(1930)	Experimentos con Hashish
			(1931)	«Karl Kraus» «Breve historia de la fotografía»
			(1932)	«Crónica de Berlín» «Infancia en Berlín en 1900»
			(1933)	«Sobre la facultad mimética»
		Konvolut Etapa I	(1934)	«El autor como productor» «Kafka»
	Notas para el exposé de 1935 exposé de 1935		(1935)	«La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (publicada en 1936)
Etapa II		Konvolut Etapa II	(1936)	«El narrador»
			(1937)	«Edward Fuchs, Coleccionista e Historiador»
		Konvolut Etapa III	(1938)	«El París del Segundo Imperio en Baudelaire» («Central Park»)
Etapa III	exposé de 1939		(1939)	«Sobre algunos motivos en Baudelaire»
			(1940)	«Tesis sobre Filosofía de la Historia»

Diagrama B

Como lo indica la lista, es posible distinguir tres etapas del proyecto. La etapa I (1926-29) incluye a) el texto corto «Passages»[2], que es «el único texto completamente formulado e interconectado» del temprano período de colaboración con

Werk (V, p. 1150) fijando la «posición de hoy» (V, p. 1152) del arte, desde la cual era posible reconocer lo que había sido decisivo en su «destino histórico» (V, p. 1148). Benjamin hablaba a veces del ensayo sobre la obra de arte como de un «segundo exposé» del proyecto de los Pasajes, «una suerte de contraparte del exposé de 1935 (V, p. 1151). El «primer cuarto» del artículo sobre Fuchs contenía «un cierto número de consideraciones importantes sobre el materialismo dialéctico que se sincronizan provisionalmente con mi libro» (sobre los Pasajes) (V, p. 1158). Los dos ensayos sobre Baudelaire (1938-39), para los que «Central Park» proporcionaba una armazón teórica fundamental, proporcionarían un «modelo» para el proyecto de los Pasajes como parte de un libro sobre Baudelaire (V, p. 1165). Y, finalmente, las Tesis sobre Filosofía de la Historia se basaron en gran parte en las notas metodológicas que aparecen en el Konvolut N del *Passagen-Werk:* Sobre Epistemología: teoría del progreso» (ver I, p. 1225).

[2] Ver V, pp. 1041, 43.

Franz Hessel[3]; b) notas fragmentarias de 1927-1929, organizadas por el editor como «Paris Passagen I» (serie A) y el trabajo conceptualmente más desarrollado «Paris Passagen II» (serie A), que articula los motivos (por ej. aburrimiento, polvo, moda, el siglo XIX como Infierno), con las figuras históricas (Grandville, Fourier, Baudelaire, etc.), los tipos sociales (la prostituta, el coleccionista, el apostador, el flâneur), y los objetos culturales (en particular los Pasajes y sus contenidos) que interesaban a Benjamin por razones histórico-filosóficas; y finalmente, c) la pieza corta «Los anillos de Saturno, o algo sobre la construcción en hierro», las únicas páginas «acabadas» del texto[4]. La intención original de Benjamin, una versión politizada de La Bella Durmiente como un cuento de hadas sobre «el despertar», contada desde una perspectiva marxista, apuntaba a «liberar los inmensos poderes de la historia que yacen dormidos en el "Había una vez" de la clásica narración histórica»[5].

Cuando Benjamin retomó el trabajo sobre los Pasajes en el exilio, en 1934, abandonó el título «Una escena dialéctica encantada» porque éste resultaba «impermisiblemente poético»[6]. Durante 1934 inició la etapa II con una serie de veintidós notas conceptuales, las cuales, sin alejarse de la concepción anterior, abrían «nuevas y prometedoras perspectivas sociológicas»[7]. Se refería así a «los aspectos fuertemente modificados» del proyecto[8] en el sentido de que éste era ahora «menos una galvanización del pasado y más una anticipación de un futuro más humano»[9]. Estas notas culminaron en el exposé del proyecto escrito en 1935 para el *Institut für Sozialforschung*[10], que llevaba por título «París-Capital del siglo XIX». El viraje ocurrido en 1934-35 trajo consigo un intento más consciente y deliberado de fundamentar el proyecto sobre bases marxista[11]. Benjamin escribió que el concepto de «fetichismo de la mercancía» se colocaba ahora «en el centro»[12].

La etapa III del proyecto (1937-40) estuvo dominada por su trabajo en torno a un libro sobre el poeta Charles Baudelaire, encargado también por el Instituto. Éste recibió una versión de la sección intermedia del libro en 1938 y la rechazó; una nueva versión escrita fue aceptada en 1939. Ambas versiones están inspiradas en las notas y comentarios del *Passagen-Werk* al punto que recientemente se ha sostenido que el libro sobre Baudelaire llegó a desplazar completamente al *Passagen-Werk*[13].

[3] Nota del editor, V, p. 1341.

[4] Este fragmento de texto (V, pp. 1060-63) fue hallado inserto al frente del Konvolut G. Algunas partes se incluyeron en uno de los programas radiados de Benjamin, «Die Eisenbahnkatastrophe von Firth of Tay», en Walter Benjamin, *Aufklärung für Kinder: Fundfunkvorträge*, Rolf Tiedemann ed., Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1985, pp. 178-83.

[5] V, p. 1033.

[6] Carta de Benjamin a Gretel Karplus, 16 de agosto de 1935.

[7] Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, V, p. 1118.

[8] Carta a Scholem, 17 de octubre de 1934, V, p. 1104.

[9] Carta a Adorno, 18 de marzo de 1934, V, p. 1102.

[10] El proyecto de los pasaje figuró a partir de entonces en el programa oficial del exilado Instituto de Frankfurt bajo su título en inglés, «The Social History of the City of Paris in the 19th Century» (nota del editor, V, p. 1097).

[11] Benjamin anota que su amistad con Brecht después de 1929 fue de gran influencia (carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, V, p. 1117). Vivió con Brecht en Dinamarca durante el verano de 1934 mientras trabajaba intensamente en las notas para el exposé.

[12] Carta a Scholem, 20 de mayo de 1935, V, p. 1112.

[13] Este argumento se trata en detalle en la introducción a la Parte III.

Sin embargo, Benjamin continuó aumentando los *Konvoluts* hasta 1940, y en 1939 escribió una nueva versión modificada, en francés del exposé sobre el *Passagen-Werk*.

Benjamin comenzó su elaborado sistema de archivo durante la segunda etapa. Trabajando a diario en la Bibliothèque Nationale de París, leyó intensivamente las fuentes del siglo XIX[14], guiado por los temas de las notas anteriores. La acumulación de notas de investigación exigía, por razones puramente prácticas, una reorganización fundamental. Elaboró un sistema de archivo donde los primeros temas se transformaron en palabras claves bajo cuyo título se reunía la documentación histórica. Estos legajos son los *Konvoluts*. Para diciembre de 1934 Benjamin había copiado muchas de sus notas anteriores en este nuevo sistema de archivo[15], incluyendo la investigación y los comentarios subsiguientes y ordenándolas a través de un código numérico riguroso (A1, 1..., A1a, 1...; A1, 2..., etc.) Al final, estas entradas rondaban el millar. Como la numeración es en general cronológica, y como Benjamin fotocopió el material de los *Konvoluts* en dos ocasiones, podemos distinguir tres períodos en las entradas: el período temprano (antes de junio de 1935); el intermedio (antes de diciembre de 1937); y el último (hasta mayo 1940)[16]. A continuación se presenta una lista de las palabras claves del sistema de archivos de Benjamin[17]:

Título de Konvolut	*Tiempo y período de las entradas*		
	temprano	*medio*	*tardío*
A. Pasajes, tiendas de novedades, vendedores	A1-A5a	A6-A10	A11-A13
B. Moda	B1-B4a	B5-B7a	B9-B10a
C. París antiguo, Catacumbas, Demoliciones, Ruina de París	C1-C3a	C4-C7a	C8-C9a
D. Aburrimiento, Eterno Retorno	D1-D2a	D3-D4a	D6-D10a
E. Haussmanización, Lucha de barricadas	E1-E6a	E7-E10a	E11-E14a
F. Construcción en hierro	F1-F4a	F5-F7a	F8-F8a
G. Métodos de exhibición, Publicidad, Grandville	G1-G8a	G9-G14a	G15-G16a

[14] En conjunto, los libros citados en el material de investigación número 850 (ver bibliografía compilada por el editor, V, pp. 1277-1323).

[15] V, p. 1349.

[16] Aunque en marzo de 1936 anunció que había concluido con «los materiales de estudio preliminares», excepto por «unas pocas pequeñas áreas» (carta a Horkheimer, 28 de marzo de 1936, V, p. 1158), siguió incluyendo continuamente materiales en los *Konvoluts* hasta verse obligado a abandonar París.

[17] Es la lista de Benjamin (V, pp. 81-82). Las cartas c, e, f, h, etc., sin títulos sugieren que tenía planes para nuevos *Konvoluts* (ver nota del editor, p. 1261). *Konvolut* Z («Muñeco, autómata») nunca se fotocopió; tampoco las series D5 y B8 (las omisiones están marcadas por un asterisco en la lista de *Konvoluts;* para las fechas y el fotocopiado de las entradas, ver p. 1262). Algunas de las entradas eran referencias cruzadas, a veces con palabras claves que nunca tuvieron su propio *Konvolut,* sino que se incorporaron como subtópicos dentro de otros («Haschish», «Terciopelo», «Mundo de cosas», «polvo», «Clima», «Predecesor», «mitología», «Estructura onírica»).

Título de Konvolut	Tiempo y período de las entradas		
	temprano	*medio*	*tardío*
H. El Coleccionista	H1-H2a	H3-H3a	H4-H5
I. El interior, Huella	I1-I4a	I5-I5a	I6-I8
J. Baudelaire	–	–	J1-J92a
K. Ciudad de sueños y casa de sueños, Sueños del futuro, Nihilismo antropológico, Jung	K1-K3a	K4-K4a	K5-K9a
L. Casa de sueños, Museo, Fuente	L1-L2a	L3-L4a	L5-L5a
M. El Flâneur	M1-M5a	M6-M13a	M14-M21a
N. Epistemología, Teoría del Progreso	N1-N3a	N4-N7a	N8-N20
O. Prostitución, Apuestas	O1-O6a	O7-O10a	O11-O14
P. Las calles de París	P1-O2a	P3-P4a	P5
Q. Panorama	Q1-Q2a	Q3-Q3a	Q4-Q4a
R. Espejo	R1-R2a	–	R3
S. Pintura, *Jugendstil*, Novedad	S1-S4a	S5-S6a	S7-S11
T. Formas de iluminación	T1-T2a	T3-T3a	T4-T5
U. Saint-Simon, Ferrocarriles	U1-U9a	U10-U16a	U17-18
V. Conspiraciones, *Compagnonnage*	V1-V3a	V4-V8a	V9-V10
W. Fourier	W1-W6a	W7-W16a	W17-18
X. Marx	–	X1-X2a	X3-X13a
Y. Fotografía	Y1-Y4a	Y5-Y8a	Y9-Y11
A. Muñeco, autómata	–	–	–
a. Movimiento social	a1-a6a	a7-a19	a20-a23
b. Daumier	–	b1-b1a	b2
c. ...			
d. Historia literaria, Hugo	d1-d1a	d2-d14a	d15-d19
e. ...			
f. ...			
g. Bolsa, Historia económica	g1-g1a	g2-g3a	g4
h. ...			
i. Tecnologías de reproducción, Litografía	–	–	i1-i2
k. La Comuna	k1-k1a	k2-k3a	k4
l. El Sena, el París más antiguo	–	l1-l1a	l2-l2a
m. Ocio	–	–	m1-m5
n. ...			
o. ...			
p. Materialismo antropológico, HISTORIA de las sectas	–	p1-p3a	p4-p6
q. ...			
r. *Ecole Polytechnique*	–	r1-r3a	r4-r4a
s.			
t.			
u.			
v. ...			
w.			

2

En el otoño de 1934, Benjamin escribió a Horkheimer: «Ante mis ojos tengo la clara construcción de un libro»[18] y en la primavera le reiteró a Adorno que ahora existía «un plan principal» para los «Passages»[19]. El 20 de mayo le informó a Scholem que era el primer plan que «de lejos se aproximaba» a un libro[20]; el mismo día le contó a Brecht que para este «libro» necesitaba todavía informarse «de un gran número de cosas» a través de su investigación[21]. El *exposé* de 1935 describe seis «divisiones en capítulos provisionales»[22], cada uno de los cuales articula una figura histórica[23] con un fenómeno histórico:

I. Fourier o los Pasajes
II. Daguerre o los Dioramas
III. Grandville o las Exposiciones Universales
IV. Louis Philippe o el Interior
V. Baudelaire o Las callles de París
VI. Haussmann o Las barricadas

Parecería lógico suponer que el *exposé* de 1935 contiene la aproximación más clara a la «clara construcción» del libro que por entonces Benjamin tenía en mente[24]. Pero de hecho, esta exposición era un recuento bastante incompleto del material reunido. No sólo deja de lado conceptos importantes de las notas anteriores, como observara críticamente Adorno[25]; también descuida aspectos significativos de las notas de 1934, que habían desarrollado aún más estos temas tempranos. El *exposé* de 1935 se unifica en torno al problema central del efecto de la producción industrial sobre las formas culturales tradicionales. Conecta directamente con el ensayo de 1936 «La Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», al revelar «el carácter estructural oculto del arte de hoy»[26]. La preocupación central del escrito, los

[18] Carta a Horkheimer, otoño de 1934.

[19] Carta a Adorno, mayo de 1935, V, p. 1112.

[20] Carta a Scholem, 20 de mayo de 1935, V, p. 1112.

[21] Carta a Brecht, 20 de mayo de 1935. Benjamin era capaz de alardear un poco en sus cartas, en especial cuando, como en el caso del Instituto, la audiencia era la fuente de su muy precaria financiación. Sin embargo, su optimismo respecto de la completud interna del proyecto era genuino. Ese optimismo puede haberse visto mermado por la recepción crítica que Adorno proporcionó al exposé, sobre todo porque él había sido uno de los apoyos más entusiastas durante la primera etapa del proyecto (ver V, pp. 1128 y 1140). Horkheimer, en cambio, fue más halagador en sus comentarios (V, p. 1143) y en los principales artículos para la revista del Instituto; Benjamin continuó desarrollando la concepción formulada como parte del complejo de los Pasajes.

[22] Carta a Karplus, marzo de 1934, V, p. 1103.

[23] Adorno escribió: «La división de capítulos sobre la base de nombres propios no me parece del todo feliz: de allí procede cierta compulsión hacia una arquitectura exterior sistemática, con la cual no me siento cómodo» (carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1130).

[24] Es de notar que la versión del exposé de 1939 modifica sustantivamente sus contenidos (ver Introducción a la parte III).

[25] Cara de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1128.

[26] «En ese sentido, en un ejemplo decisivo, ha tomado cuerpo mi teoría del conocimiento que se cristaliza en ese concepto que (previamente) manejé de manera muy esotérica, el "reconocimiento del ahora". Descubrí esos elementos del arte del siglo XIX que sólo son reconocibles "ahora", que nunca lo fueron antes y nunca lo serán otra vez» (carta a G. Karplus, 9 de octubre de 1935, V, p. 1148).

efectos de la industrialización sobre el arte y sus implicaciones para la práctica cultural *del presente,* actuó como un imán sobre los fragmentos –alterando al mismo tiempo su posición en constelaciones anteriores, armadas a partir de las notas originales, impulsándolos entonces en direcciones bastante diferentes–. El *exposé* de 1935 *podría haber sido el Passagen-Werk* si Benjamin hubiera estado dispuesto a descartar estas constelaciones anteriores y a no construir nuevas. No parecía estar dispuesto a hacer ninguna de las dos cosas.

Con la incansable tenacidad del coleccionista (esa figura del siglo XIX cuya fisonomía social describía de modo tan perceptivo en el *Passagen-Werk),* Benjamin se negaba a abandonar cualquier problema que tuviera el poder de galvanizar el material. En lugar de ello, superponía los problemas, resultado de lo cual los fragmentos aparecen asombrosamente sobredeterminados. Además los conceptos se desdoblan, de modo que las divisiones cronológicas no se corresponden con las temáticas. Por ejemplo: el legajo sobre «Marx» (*Konvolut* X) no fue comenzado hasta la etapa II de la documentación. Pero se hace referencia a la «teoría de Marx» ya en la temprana entrada «Oo,67». Y aunque la evidencia de un estudio serio de *El Capital* no aparece hasta la segunda etapa, una nota temprana («Qo,4») da la página de referencia del pasaje crucial sobre el carácter fetichista de la mercancía, en la primera edición de *El Capital*[27]. La cosmología de Blanqui, que representa el agregado más significativo al exposé de 1939, en realidad repite el tema del siglo XIX como Infierno, que jugaba un papel tan importante en las notas de 1927-29 y cuya ausencia en el trabajo de 1935 Adorno lamentaba. Mientras que el título «una escena dialéctica encantada» fue abandonado después de la etapa I, los temas del «mundo de sueños» y de la «imagen de ensueño», y la interpretación de la dialéctica como «despertar» de un sueño no fueron abandonados[28]. El *konvolut* sobre Baudelaire no fue desarrollado hasta la etapa III. Sin embargo, la etapa I anticipa el «muy importante» tema de la «alegoría en Baudelaire»[29] que fue tan central para el «libro» de Baudelaire de esta última etapa. Además, este «libro» no sólo vuelve sobre las notas anteriores, sino que retrocede hasta el estudio sobre el *Trauerspiel,* cuyos pasajes son citados en fragmentos agregados a los *Konvoluts* durante la etapa III, mientras que el concepto de empatía *(Einfühlung),* central a su teoría de la experiencia del segundo ensayo sobre Baudelaire de 1939, marca el retorno de una idea expresada en las notas tempranas, que en el ínterin, había sido dejada de lado[30].

Todo intento de capturar al *Passagen-Werk* en un solo marco narrativo conducirá al fracaso. Los fragmentos hunden al intérprete en un abismo de significados, amenazándolo con una desesperación epistemológica equiparable a la melancolía de los alegoristas barrocos. (Reconozco que en algunos momentos durante los últimos siete años ese abandono a la desesperación –o, de manera alternativa, el goce de la caída libre semiótica bajo la consigna de un posmodernismo que ya reivindica a Benjamin como algo propio– fue una tentación deliciosa.) Sin embargo, como argumentaré, la preocupación *política* de Benjamin proporciona la orientación global a cada constelación y salva al proyecto de la arbitrariedad. En realidad, si el

[27] Ver nota del editor, V, p. 24.
[28] Ver cap. 10.
[29] V, p. 1009.
[30] Ver V, p. 1014.

intento de interpretar esta impresionante masa de material de investigación tiene alguna justificación, ella no descansa en ningún valor intrínseco para agregar a la hagiografía que ya rodea el nombre de Benjamin, sino en el hecho de que su preocupación global sigue siendo en gran parte la nuestra.

Aunque la disposición del material del *Passagen-Werk* en los capítulos siguientes es reconocidamente arbitraria, el eje de la interpretación no lo es. Afirmar que el *Passagen-Werk* no tiene una necesaria estructura narrativa, de modo que los fragmentos pueden ser libremente agrupados, no significa sugerir que carece de estructura conceptual, como si el significado de la obra fuera librado al capricho del lector. Como decía Benjamin, una presentación de la confusión no es lo mismo que una presentación confusa[31]. Y aunque esto pueda no sonar bien para aquellos que citan a Benjamin en apoyo de su propia arbitrariedad epistemológica –que suponen liberadora y democrática, pero que, en ausencia de principios resulta literalmente tiránica– el proyecto de los Pasajes deja en claro que Benjamin consideraba que este carácter caprichoso del significado era el signo distintivo de la era moderna, y que debía ser entendido críticamente y no afirmado de manera ciega. Además, la teoría estética y literaria no debía ocupar el lugar de la filosofía sino, en cambio, someter sus temas tradicionales a la interpretación filosófica.

3

Benjamin describía el *Passagen-Werk* como un proyecto en *Gesschichtsphilosophie.* Traducido, el término resulta impreciso. El idioma alemán permite un montaje de dos conceptos *(Geschichts/Philosophie; Natur/Geschichte)* sin estipular la naturaleza semántica de su conexión; pero en este caso el inglés resulta más puntilloso. Si *Geschichtsphilosophie* se traduce (como ocurre habitualmente) por «filosofía de la historia» se implica que la historia se despliega de un modo filosóficamente significativo, mostrando un plan u objetivo teleológico. Si se traduce por «filosofía histórica», implica afirmar que la filosofía se despliega de una manera históricamente relativa, como expresión del *Zeitgeist* que evoluciona. Ambas ideas pierden de vista la meta de Benjamin, que era construir no una filosofía *de* la historia, sino filosofía *a partir de* la historia o (lo que significa la misma cosa) reconstruir el material histórico como filosofía –en realidad «historia filosófica»[32] podría ser un término menos confuso.

Con el *Passagen-Werk* Benjamin intentaba una representación gráfica concreta de la verdad, en la que las imágenes históricas volvieran visibles las ideas filosóficas. En ellas, la historia atravesaba el corazón de la verdad sin proporcionar un marco totalizador. Benjamin entendía que estas ideas eran «discontinuas»[33]. Como resulta-

[31] V, p. 416.

[32] El mismo Benjamin utilizó este término en el estudio sobre el *Trauerspiel,* para describir su método de reconstrucción filosófica de los orígenes históricos del drama trágico: «Historia filosófica» *(die philosophische Geschichte)* como conocimiento de los orígenes es la forma que permite que la configuración de la idea emerja a partir de sus remotos extremos, el evidente exceso de desarrollo como la totalidad caracterizada por la posibilidad de una yuxtaposición significativa de tales contradicciones (I, p. 227).

[33] En el *Trauerspiel,* Benjamin caracteriza como «discontinuas» a las ideas filosóficas: «Éstas se mantienen por sí mismas en un aislamiento tan completo que las palabras nunca lograrían» (I, p. 217); y en las tempranas notas del *Passagen-Werk* dice estar describiendo «un mundo de estricta discontinuidad» (V, p. 101).

do, los mismos elementos conceptuales aparecen en varias imágenes, en configuraciones tan variadas que su significado no puede ser fijado en abstracto. De igual modo, las imágenes no pueden alinearse en un cuadro coherente y no contradictorio del conjunto. Una construcción histórica de la filosofía que sea simultáneamente (dialécticamente) una reconstrucción filosófica de la historia, donde los elementos ideacionales de filosofía se expresen como significados cambiantes dentro de imágenes históricas que, en sí mismas son discontinuas, un proyecto así no puede ser discutido en sus aspectos generales. Necesita ser mostrado.

Los próximos cuatro capítulos constituyen un intento por demostrar lo que está en juego en esta concepción. Cada uno de ellos tiene que ver con los mismos tres conceptos –mito, naturaleza e historia– en tanto éstos entran en cuatro constelaciones teóricas diferentes, y cada uno se concentra por tanto en un centro de gravedad conceptual específico del *Passagen-Werk* (cuyo número es múltiple, pero no ilimitado). Estos «centros conceptuales», implícitos en las entradas de los *Konvoluts,* se han vuelto explícitos aquí, para poder presentar la minuciosa investigación histórica de Benjamin dentro de un marco conceptual que haga evidente la significación filosófica de esta investigación. El capítulo 3, «Historia Natural», se refiere a la concepción del proyecto de los Pasajes como una ur-historia del siglo XIX. Explica cómo Benjamin consideraba el mundo de los objetos industriales como fósiles, como la huella de un historia viviente que puede ser leída desde la superficie de los objetos sobrevivientes, e introduce la significación de la «concreción» visual en la metodología de las imágenes dialécticas a partir de discutir su concepto de los ur-fenómenos.

El capítulo 4, «Historia Mítica», trata de la crítica benjaminiana del progreso. La primera parte de este capítulo es descriptiva, y resume la copiosa investigación con la cual Benjamin documentó la manera en que la fantasmagoría del progreso se entrelazó con el discurso del siglo XIX, centrándose en un material que no sería sistemáticamente tratado por los historiadores sociales hasta nuestra generación[34]. Pero esta arqueología del saber era sólo una parte de la tarea de la «historia filosófica» de Benjamin. La otra mitad del capítulo 4 describe el intento de construir un contradiscurso a partir de desenterrar marcas ocultas que muestran al «progreso» como la fetichización de la moderna temporalidad, que es una repetición sin fin de lo «nuevo» como lo «siempre lo mismo». El jeroglífico en el que aparece *esta* temporalidad es la moda.

En el capítulo 5 se examina con cierto detalle la controvertida idea de las imágenes del deseo en el inconsciente colectivo, y se la discute en el contexto de su teoría de la superestructura como dialéctica entre la imaginación utópica y el nuevo potencial tecnológico. Se examina su comprensión filosófico-política de la cultura

[34] En particular aquí, la investigación de Benjamin como historiador de la cultura del consumo masivo tuvo un carácter pionero. Esto puede apreciarse incluso a partir de los excelentes estudios recientemente publicados, que corroboran sus hallazgos. Me refiero en particular a los siguientes libros sobre el siglo XIX en Francia, de los que he aprendido muchas cosas beneficiosas para este estudio: Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France,* New Haven, Yale University Press, 1981; Nora Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978,* N. Haven, Yale University Press, 1979; Johann Friedrich Geist, *Arcades: The History of a Building Type,* Cambridge, MIT Press, Mass. 1983; Michael B. Miller, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store,* 1869-1920, Princeton, Princeton University Press, 1981; Rosalind Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France,* University of California Press, 1982.

moderna, que gira alrededor de los conceptos polares de la modernidad y la antigüedad, naturaleza orgánica y la nueva naturaleza producida por la industria, y sugiere criterios para distinguir auténticas y pseudosuperaciones de estas polaridades, lo cual nos permite identificar como progresistas esas formas culturales que no repiten lo antiguo, sino que lo *redimen*. El capítulo 6 se centra en el análisis de la moderna alegoría tal como ésta se expresa en la poesía de Baudelaire. Benjamin trató a la poesía de Baudelaire como un objeto social, no como uno literario. El resultado es una sorprendente modificación de la previa teoría de la alegoría presentada en el estudio sobre el *Trauerspiel*, donde se revela las condiciones absolutamente nuevas bajo las cuales se ha reanimado esta forma literaria. Y nos dice más acerca de la naturaleza de la sociedad de mercancías, capturada en la imagen de la ruina, que sobre la intención estética de Baudelaire o sobre la continuidad de las formas literarias.

En grandes rasgos, los capítulos están ordenados cronológicamente: La concepción de una ur-historia del siglo XIX y de los objetos históricos como ur-fenómenos se remonta a las notas tempranas y a la primera etapa de los *Konvoluts*. De igual modo, con excepción del material sobre Blanqui, los temas del capítulo 4 (Infierno, polvo, apuestas, moda) son parte de lo que Adorno evocaba como «el glorioso primer borrador» del proyecto de los Pasajes, que Benjamin leyó en Königstein en 1929. La problemática que se discute en el capítulo 5 corresponde a todo aquello que conforma la estructura del exposé de 1935 (y del ensayo de 1936 sobre la Obra de arte), mientras que el capítulo 6 se apoya básicamente en el *Konvolut* J sobre Baudelaire que no habría de comenzar hasta la etapa III del proyecto (finales de 1937). Pero este orden cronológico no pretende de ningún modo sugerir un orden de desarrollo. Los documentos nos dan toda la razón para tomar a Benjamin al pie de la letra, en el sentido de que con el exposé de 1935 nada de los borradores anteriores se había perdido[35] o siquiera abandonado. Las tres «etapas» no representan una secuencia, sino diferentes «capas» de material y una superposición de preocupaciones.

Como escribió Adorno después de haber trabajado con los documentos sobre los Pasajes en el verano de 1948, «si en algún sentido fuese posible reconstruir el *Passagen-Werk*, sólo el propio Benjamin podría haberlo hecho»[36]. La disposición aquí presentada no pretende ser esa reconstrucción. Tampoco, a pesar de su extensión, agota la portentosa fuente de material de los treinta y seis *Konvoluts*. Su propósito es pedagógico. Como un arreglo conceptual de la investigación benjaminiana sobre la historia de París del siglo XIX, comienza con las ideas más simples y construye sobre ellas, para mostrar que, por debajo de estos fragmentarios trozos de datos y pequeños detalles históricos, subyace un diseño filosófico coherente y continuo.

[35] Carta a Karplus, 16 de agosto de 1935, V, p. 1138.
[36] Carta a Scholem, 9 de mayo de 1949, V, pp. 1072-73.

3

Historia natural: el fósil

1

> Como ningún otro (Benjamin tenía) la habilidad para considerar las cosas históricas, las manifestaciones del espíritu objetivado, la «cultura» como si fuera naturaleza (...). Todo su pensamiento puede caracterizarse como «natural-histórico» *(naturgeschichtliches).* El inventario de fragmentos culturales petrificados, congelados u obsoletos le hablaba (...) como los fósiles o las plantas en el herbario hablan a su coleccionista[1].

Dentro del concepto de historia, el tiempo indica el cambio social y el carácter único e irreversible de los acontecimientos humanos. Tradicionalmente, se ha subrayado este significado en oposición a la «naturaleza», en la que el tiempo refiere al cambio sólo en el sentido de una repetición cíclica. Sin embargo, la teoría de la evolución de Charles Darwin cuestionó esta oposición binaria, al argumentar que la naturaleza misma tenía un curso histórico único y no repetitivo. A fines del siglo XIX, los socialdarwinistas aplicaron los conceptos de la historia natural darwiniana a las discusiones en torno a la «evolución social». En sus orígenes, la teoría de Darwin contenía un impulso crítico en su comprensión de la historia en términos empíricos y científicos que desafiaba el mito teológico y el dogma bíblico. Pero con el socialdarwinismo dicho impulso crítico se perdió. La idea de «evolución» social en realidad glorificaba el ciego curso empírico de la historia humana. Proporcionaba apoyo ideológico al *status quo,* afirmando que el capitalismo competitivo expresaba la verdadera «naturaleza» humana, que las rivalidades imperialistas eran el saludable resultado de la inevitable lucha por la supervivencia, y que las «razas» dominantes se justificaban sobre la base de su superioridad «natural». Dentro de este discurso pseudocientífico, la denuncia de la injusticia social se transformaba en una imposibilidad lógica.

El social-darwinismo se basaba en una contradicción inherente, que había sido expuesta por más de un crítico en la época de Benjamin. Dolf Sternberger (a quien

[1] Theodor W. Adorno, «Charakteristik Walter Benjamin», *Über Walter Benjamin,* Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 17.

Benjamin había conocido en Frankfurt antes de 1933)[2], argumentaba en su libro de 1938 *Panorama: Visiones del siglo XIX* que el «panorama sin fin» de la evolución social dificultaba la percepción del campo de batalla que la «selección natural» dejaba tras de sí:

> (la) (...C)ivilización tenazmente la sigue corroborando con extinción y exterminio como si no fuera en realidad civilización; si las «razas civilizadas» han ganado en realidad la supremacía, por esta misma razón son más salvajes que los salvajes. Esta paradoja se esconde en la teoría de las transiciones de Darwin[3].

En 1932, Theodor (Wiesengrund) Adorno, recién nombrado profesor en la Universidad de Frankfurt, dio una conferencia en la que invocaba una «reorientación de la Filosofía de la historia *(Geschichtsphilosophie)*»[4]. Bajo el título «La idea de Historia Natural», transformaba la paradoja inherente a este concepto en un argumento dialéctico. La conferencia muestra la influencia de sus conversaciones con Benjamin en 1929 en Königstein, cuando se discutió el proyecto de los Pasajes, y hace directa mención del estudio sobre el *Trauerspiel*, que había sido rechazado por la Universidad de Frankfurt algunos años atrás. En oposición a la síntesis filosófica de naturaleza e historia presente en la premisa de Heidegger en el sentido de que la «historicidad» *(Geschichtlichkeit)* es la «naturaleza» del Ser, Adorno empleaba naturaleza e historia como conceptos dialécticamente opuestos, cada uno de los cuales proporcionaba la crítica del otro, y de la realidad que cada uno pretendía identificar[5]. En ese análisis:

[2] Benjamin no estaría muy feliz con mi cita de Sternberger para ilustrar este punto, porque aunque hubo influencia directa, ésta fue de Benjamin sobre Sternberger y no al revés, y de una forma que Benjamin consideraba nada menos un (burdo) plagio. El 2 de abril de 1939 le escribió a Scholem: «Deberías ver el libro de Sternberger, *Panorama del Siglo XIX*. No se te pasará por alto que es un abierto intento de plagio» (V, p. 1168). La segunda oración está puesta entre paréntesis en la versión publicada de *Briefe*, p. 802.

En una carta a Adorno, doce días después, el ataque continuaba (indicaba que Sternberger sólo había en realidad plagiado sus ideas demasiado bien). Sólo en el título, escribió, había sido capaz de plagiar incluso correctamente. «La idea de los Pasajes ha sufrido dos formas de filtraje –la primera, para que pudiera penetrar en la cabeza de Sternberger... (y la segunda), para que pudiera pasar por el Consejo de Literatura del (tercer) Reich–. Te puedes imaginar qué es lo que sobrevivió (...) el indescriptiblemente pobre aparato conceptual de Sternberger fue robado de (Ernst) Bloch, de él y de mí. (...) Tal vez puedas discutir con Max (Horkheimer) si yo debería reseñarlo, es decir denunciarlo» (V, pp. 1164, 65).

Más tarde, Benjamin envió una reseña al Institute for Social Research en N. York, donde fue recibida en silencio. El 26 de junio de 1939 le escribió a Gretel Karplus que había recibido con todo el dolor de su corazón «el silencio con el que se ha topado por todas partes mi reseña del *Panorama* de Sternberger. Ni siquiera tú lo rompiste cuando finalmente me escribiste acerca del libro» (*Briefe*, vol. 2, p. 828). Adorno parece haber tenido una opinión más positiva sobre Sternberger (V, p. 1107). Aunque los comentarios periodísticos de Sternberger siguieron apareciendo en el Frakfurter Zeitung después de la llegada de Hitler al poder, al final fue perseguido a causa de su esposa judía. El Instituto no publicó la reseña de Benjamin (que sin embargo fue conservada y aparece en III, pp. 572-79).

[3] Dolf Sternberger, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (primera edición, Hamburgo, 1938) (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 108, 109).

[4] Theodor Adorno, «Die Idee der Naturgeschichte», *Gesammelte Schriften*, Rolf Tidemann ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, p. 355.

[5] Adorno sostenía que los que aparecían como objetos naturales no lo eran verdaderamente en tanto eran producidos históricamente por sujetos humanos; y que la historia no era «histórica», a causa de la ciega destrucción de la naturaleza (incluidos los cuerpos humanos) que había caracterizado su curso. Discuto en detalle el argumento de Adorno en este discurso, y su deuda específica con Benjamin en Susan Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectics: Th. W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, N. York, Mac Millan Free Press, 1977 (trad. Nora Rabotnikof, Siglo XXI, México).

(...) Naturaleza e historia como momentos, no desaparecen uno en el otro, sino que surgen simultáneamente uno del otro y se atraviesan mutuamente de tal modo que aquello que es natural emerge como signo de la historia, y la historia, cuando es más histórica, aparece como un signo de la naturaleza[6].

Benjamin expresaba la misma idea en una nota temprana del *Passagen-Werk* donde queda asentada como «el axioma acerca de la manera de evitar el pensamiento mítico»: «Ninguna categoría histórica sin sustancia natural; ninguna sustancia natural sin su filtro histórico»[7]. El método consiste en yuxtaponer pares binarios de signos lingüísticos del código del lenguaje (en este caso historia/naturaleza) y, al aplicar estos signos a los referentes materiales, cruzar las direcciones. El poder crítico de esta maniobra depende tanto del código, en el que el sentido surge del par significante/significado con independencia de los referentes, como de los referentes, los objetos materiales existentes, que no se someten dócilmente a los signos lingüísticos, sino que poseen fuerza semántica para poner en cuestión los signos.

John Heartfield, quien desarrolló la nueva técnica del fotomontaje, mostró años más tarde que una «idea» crítica y dialéctica de historia natural podía expresarse también en una imagen. Su imagen, titulada «Historia Natural Alemana» (figura 3.1), apareció en agosto de 1934 en la tapa del *Arbeiter Ilustrierte Zeitschrift* (Diario Ilustrado de los Trabajadores), como un ataque político directo contra el Reich hitleriano, que mostraba críticamente su «evolución» a partir de la República de Weimar.

Heartfield era miembro del círculo marxista de Berlín formado por Brecht, Lacis, Reinhardt y Piscator. En el último período de Weimar había diseñado escenografías que incorporaban fotografías, colocando a las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes «conscientemente (...) al servicio de la agitación política»[8]. Estaba muy cerca de Brecht y Benjamin conocía su trabajo[9]. Para Benjamin debía resultar atractivo en el trabajo de Heartfield el uso de formas alegóricas de representación combinadas con las más modernas técnicas de montaje fotográfico.

[6] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, pp. 360-61.

[7] V, p. 1034.

[8] John Heartfield: *Photomontages of the Nazi Period*, N. York, Universe Books, 1977, p. 11. «Como los films de Eisenstein, los fotomontajes de Heartfield utilizan imágenes diametralmente opuestas para provocar un conflicto en el espectador que dé lugar a una tercer imagen sintética que a menudo, en su asociación, es más fuerte que la suma de sus partes» (p. 13). Heartfield ha sido comparado con Daumier, el litógrafo del siglo XIX *(ibid.)*. Al trazar los «orígenes» del presente en el *Passagen-Werk*, Benjamin convierte a Daumier en una figura significativa. Pero es el artista Antoine Wiertz, dice Benjamin, quien «puede ser descrito como el primero que, sin preverlo, exigió el móntame como utilización de la fotografía para la agitación» (*exposé* de 1935, V, p. 49).

[9] Al parecer, conoció al hombre luego de conocer su obra. El ensayo de 1934 «El autor como productor» elogia la utilización política de la fotografía en Heartfield (ver II, pp. 692-93). Pero no menciona haber conocido a Heartfield hasta una carta, escrita desde París el 18 de julio de 1935: «... (Pocas) veces encuentro entre mis nuevos conocidos alguien tan encantador como John Heartfield (al que conocí) no hace mucho, y con el que sostuve una excelente conversación sobre la fotografía» (*Briefe*, vol. 2, p. 670). Heartfield estuvo en París para la exposición de sus obras, inaugurada en mayo de 1935 y auspiciada por Louis Aragón y otros miembros del ala izquierda de la vanguardia, como gesto de solidaridad con el artista, exiliado por Hitler en 1933. La exposición de Heartfield en Praga en 1934 se transformó en una cuestión política cuando, bajo presión directa de Hitler, se retiraron algunos de los posters más críticos del Nazismo (ver *Heartfield*, p. 14).

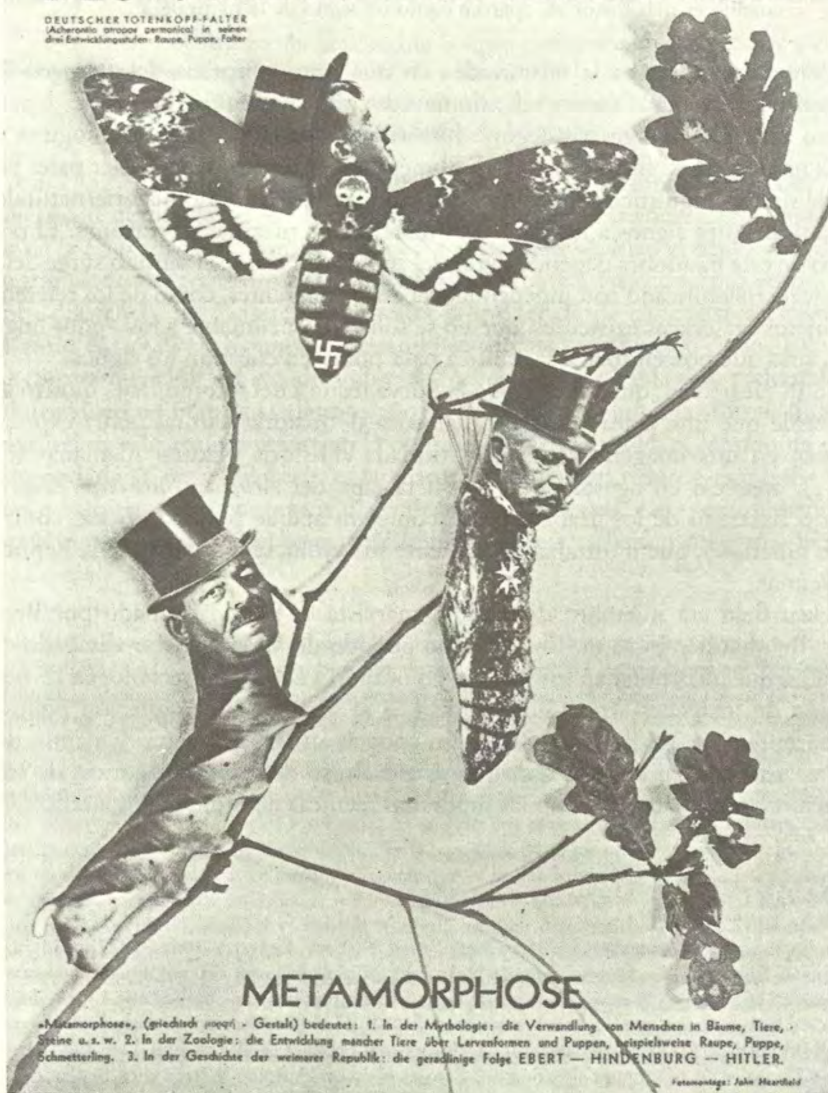


Figura 3.1. «Historia Natural Alemana», fotomontaje de John Heartfield, 1934.

Como la mayoría de las imágenes de Heartfield, el póster «Deutsche Naturgeschichte» es un emblema moderno[10], que utiliza las convenciones de la *inscriptio* (título) y *subscriptio* (subtítulo) para hacer que la imagen funcione como una forma de instrucción moral y política. La «historia natural» alemana se representa alegóricamente en las tres etapas biológicas de desarrollo de la Mariposa-de-la Muerte, una progresión de metamorfosis que sugieren un lazo causal entre la República de Weimar y el fascismo (Ebert fue el primer canciller de Weimar, Hindenburg su último presidente que, a su vez, aprobó el nombramiento de Hitler como canciller). Al mismo tiempo, esta progresión (sobre una mortecina rama) es vista como retroceso, y el «desarrollo» implica creciente claridad en relación a la naturaleza del animal: la marca visible de la calavera o «cabeza (mariposa) de la muerte» en su forma final hitleriana. Elegí este póster, no para subrayar la influencia de Heartfield sobre Benjamin, sino por motivos didácticos (podría haber elegido también, por ejemplo, la Metamorfosis de Kafka, donde el héroe Odarek, se transforma en un insecto, imagen alegórica en la que el proceso evolutivo del animal al hombre se invierte de manera semejante). Sin embargo, Benjamin fue impactado por este fotomontaje en particular (había pensado en temas similares para el *Passagen-Werk).* En 1936, un año después de una gran exposición de Heartfield en París[11], la misma imagen aparece en su correspondencia, en un comentario crítico sobre el desarrollo intelectual burgués desde Fichte: «El espíritu revolucionario de la burguesía alemana se ha estado transformando en la crisálida de la cual la Mariposa-de-la Muerte del Nacional Socialismo surgiría más tarde»[12].

En la leyenda a «Historia Natural Alemana», Heartfield nos dice que «metamorfosis» tiene tres significados: el primero surge del discurso de la naturaleza (las etapas del insecto), otro surge de la historia (Ebert-Hindenburg-Hitler) y otro (enumerado en primer lugar), del discurso del mito: «En la mitología: la metamorfosis de los seres humanos en árboles, animales, piedras». Este significado explica a la vez la representación y proporciona un juicio crítico sobre el referente. Heartfield presenta la evolución natural de la historia política alemana en la forma mítica de una metamorfosis de los humanos en naturaleza, para así poder subrayar de manera crítica que la creencia en el progreso evolutivo como curso natural de la historia social *es* un mito, en el sentido totalmente negativo de ilusión, error, ideología. Heartfield, un comunista, no atacaba la adhesión de la clase capitalista al Social Darwinismo como forma de justificar su dominación, sino más bien la adhesión por parte de los Socialdemócratas a la idea de progreso histórico, que los había llevado a adormecerse en el seno de un falso sentido de seguridad sobre la adecuación del parlamentarismo de Weimar para una política socialista[13].

[10] «Los fotomontajes de Heartfield representan un tipo completamente diferente (en relación a los collages modernistas de los cubistas). No son primariamente objetos estéticos, sino imágenes para leer *(Lesebilder).* Heartfield volvió al antiguo arte del emblema y lo utilizó políticamente» (Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde,* en *Theory and History of Literature,* vol. 4, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 75). «Como emblemas de lo antiguo, estos fotomontajes se unen en una poderosa fusión de imagen y leyenda, y como emblemas se graban en el espíritu y en los ojos de una generación» (*Heartfield,* p. 11).

[11] Ver nota 9.

[12] Carta a Kitty Steinschneider, citada en Scholem, *Walter Benjamin,* p. 64.

[13] Alfred H. Kelly, en su libro *The Descent of Darwin: The Popularization of Darwin in Germany, 1860-1914,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1981, analiza los efectos debilitantes sobre la clase obrera alemana de esta aceptación popular de Darwin, que mezclada con Marx terminó en una teoría evolucionista del socialismo.

Es de notar que la fusión ideológica entre naturaleza e historia, reproducida por Heartfield a través del uso alegórico del fotomontaje, permite que permanezca visible la brecha entre signo y referente, y hace posible representar su identidad en forma crítica. Benjamin había operado de modo parecido en *Calle de dirección única* construyendo un montaje de imágenes más verbales que fotográficas, que en lugar de fusionar historia y naturaleza, subrayaba la brecha semántica entre estos términos, para identificar críticamente la esencia objetiva de la inflación económica de Weimar y el declive social de la burguesía. En «Panorama Imperial»:

> Una curiosa paradoja: al actuar, la gente tiene en mente los intereses privados más estrechos, sin embargo en su comportamiento está determinada, más que nunca por los instintos de la masa. Y más que nunca, los instintos de masa se han vuelto hostiles a la vida. Allí donde los oscuros instintos del animal –como relatan muchas historias– encuentran una forma de escapar de un peligro inminente aunque aún invisible, la sociedad, donde la gente tiene en mente sólo su chato bienestar, se convierte, con la estupidez del bruto, en víctima del peligro más inminente, sin el oscuro conocimientos de los animales, como una masa ciega (...). Así, en esta sociedad el cuadro de la imbecilidad es completo: incertidumbre, en realidad perversión de los instintos vitales para la existencia, y desamparo, declive del intelecto. Este es el estado mental de toda la burguesía alemana[14].

A este comportamiento animal y sin embargo autodestructivo de la burguesía –que estaba demostrando todos los signos de una especie en extinción– Benjamin oponía el potencial constructivo de la nueva era industrial: «Los humanos como especie llegaron al final de su evolución decenas de miles de años atrás; pero la humanidad como especie está aún en sus comienzos»[15]. Así de radical resultaba la ruptura de la *promesa* social de la tecnología, el comienzo de una verdadera historia humana a partir del estado de cosas «natural». De modo semejante, Marx había afirmado que hasta el momento de la plena realización del nuevo potencial del industrialismo, toda la historia era sólo «prehistoria», dominada por las «leyes naturales» del capitalismo que se resolvían en un ciclo repetitivo de inflación, depresión y desempleo. Mientras la gente permaneciera sometida al poder de estas fuerzas ciegas, la promesa de una historia humana universal no podría realizarse[16].

Un extremo optimismo respecto de la promesa de la «nueva» naturaleza de la tecnología y un total pesimismo en relación al curso de la historia, que sin la revolución del proletariado jamás abandonaría la etapa de la prehistoria caracterizan todos las etapas del proyecto de los Pasaje. El montaje de naturaleza e historia con el que Benjamin había experimentado en *Calle de dirección única,* se desarrolla aquí como una expresión del estadio prehistórico de la historia presente, pero con una diferencia. El *Passagen-Werk* trata los *orígenes* históricos del presente: la historia natural se transforma en ur-historia. Su propósito no es sólo polemizar contra el

[14] IV, pp. 95-96.

[15] IV, p. 147.

[16] La sostenida creencia en el sentido de que Marx quiso dedicarle a Darwin el vol. 2 de *El Capital,* pero que este último no lo permitió porque no quiso ver su nombre asociado al ateísmo, ha demostrado ser falsa (ver Lewis S. Feuer, «The Case of the Darwin-Marx Letter: A Study in Socio-Literary Detection», *Encounter,* 51, 4, octubre de 1976.



Figura 3.2. «Voz desde el pantano: Tres mil años de estricta consanguineidad demuestran la superioridad de mi raza», fotomontaje de John Heartfield, 1936.

estadio todavía bárbaro de la edad moderna, sino llevar la polémica a la teoría histórico-filosófica, desvelar la esencia de la «nueva naturaleza» como algo aún más efímero, más fugaz que la antigua. La historia natural como ur-historia significa subrayar el carácter prehistórico de la prehistoria burguesa. Esta era una imagen central en el *Passagen-Werk*.

En el capitalismo avanzado, la corta vida de tecnologías y mercancías, la rápida renovación de modas y estilos eran experimentadas como atenuaciones temporales extremas. Para quienes vivían en los años veinte, las novedades de la generación anterior –luces de neón en lugar de lámparas de gas, cabello corto y trajes de baño en lugar de moños y miriñaques– pertenecían a un pasado distante. Aquellos artefactos burgueses de una época temprana que lograban sobrevivir en los decadentes Pasajes donde «por primera vez, el pasado más reciente se vuelve distante»[17] eran los residuos arcaicos, las ur-formas petrificadas del presente.

> En la época en que, de niños, nos daban esas grandes colecciones, *El Cosmos y la humanidad, Nuevo Universo* o *La tierra*, ¿no se posaba nuestra mirada acaso, antes que nada, en las (coloreadas) ilustraciones de los paisajes petrificados o de los «lagos y glaciares de la primera era glacial»? Un panorama así idealizado de una ur-época apenas pasada se abre ante nosotros cuando miramos dentro de los Pasajes que aparecieron en casi todas las ciudades. Aquí se aloja el último dinosaurio de Europa: el consumidor[18].

Una formulación posterior especifica:

> Así como existen lugares entre las rocas del mioceno o de la edad eocénica que conservan la huella de enormes monstruos de esas épocas geológicas, así hoy los Pasajes yacen en las ciudades como cuevas que contienen fósiles de un ur-animal aparentemente extinguido: los consumidores de la época preimperial del capitalismo, los últimos dinosaurios de Europa[19].

Los consumidores de la etapa pre-1850 son «ur-animales» no porque *el consumo* haya desaparecido, sino porque ya no existe en su forma capitalista temprana. En el siglo XX los Pasajes originales habían fracasado financieramente, porque sus pequeñas tiendas especializadas en bienes suntuarios ya no estaban en condiciones de competir con los grandes almacenes que vendían mercancías producidas masivamente, en un volumen capaz de compensar niveles menores de ganancia. Por eso Benjamin llama a esos tempranos consumidores burgueses «los últimos dinosaurios de Europa», en extinción gracias a la evolución «natural» del capitalismo industrial que la propia burguesía había impulsado. En los moribundos Pasajes, las primitivas mercancías industriales habían creado un paisaje antediluviano, un «ur-paisaje del consumo»[20], que testimoniaba «el declive de una época económica» que el «sueño colectivo» confunde con «el declive del

[17] V, p. 1250.
[18] V, p. 1045. Es de notar que Proust también llamaba «prehistórico» al mundo anterior a 1914 c.
[19] V, p. 679.
[20] V, p. 993.

mundo mismo»[21]. Como las cavernas de una zona arqueológica, contienen las modas del siglo pasado *in situ:*

> En los aparadores de las peluquerías se ve a las últimas mujeres de cabello largo. Abundantes masas de cabello ondulado, «permanentes», rizos fosilizados[22].

Mercancías abandonadas «trepan por las paredes» de estas cavernas desiertas como si fueran un tejido de cicatrización, como «una flora antigua y salvaje desgajada de la «savia» del tráfico de los consumidores» y «se entrelazan unas con otras de la manera más irregular»[23]. Los despintados carteles contienen «las primeras gotas de una lluvia de letras que hoy cae sin cesar sobre la ciudad y es recibida como la plaga de Egipto...»[24]. La luz se filtra a través de los empañados techos de cristal como si fuera un acuario de la vida marina primitiva[25]. Los anuncios de las tiendas parecen signos de un zoológico «que registran no tanto el hábitat como el origen y la especie de los animales capturados»[26]. Ya en el siglo XIX, el interior de los ambientes burgueses se mostraba como «una especie de estuche» en el que el individuo burgués como «coleccionista» de objetos se encerraba «con todas sus pertenencias», y conservaba sus huellas como la naturaleza conserva la fauna muerta fundida en el granito»[27]. Benjamin compara la fisonomía de París, forjada por fuerzas sociales, con una formación geológica que tiene la atracción de un paisaje volcánico:

> Como formación social, París es la imagen contrapuesta al Vesubio como formación geográfica: una masa amenazante, peligrosa, un Jano de la Revolución. Y así como las laderas del Vesubio, gracias a las capas de lava que las cubren, se han transformado en un vergel paradisíaco, así en París gracias a la lava de la Revolución, floreció como en ningún otro lugar, el arte, la moda y la existencia festiva[28].

Esta última cita pone en evidencia que la nueva naturaleza encerrada en el paisaje parisino tiene «su cara tentadora y su cara amenazadora»[29]. De igual modo, los resabios de la mercancía fosilizada no son solamente «material fracasado»[30]. Como huellas de una vida anterior, son pistas históricas, con un significado objetivo que distingue la «idea» de historia natural de Benjamin de la forma más simple y más polémica del montaje de Heartfield. Benjamin percibía la naturaleza histórica como una expresión de la fugacidad esencial de la verdad en sus extremos contradictorios como extinción y muerte, por una parte, y como potencial creativo y posibilidad de cambio, por la otra.

[21] V, p. 670.
[22] V, p. 1048.
[23] V, p .93.
[24] V, p. 1048.
[25] «La atmósfera terrestre como submarino» (V, p. 1013).
[26] V, p. 1047.
[27] «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, p. 549.
[28] V, p. 1046.
[29] V, p. 496.
[30] V, p. 1215.

No sólo la naturaleza, sino todas las categorías de las construcciones teóricas de Benjamin tienen más de un significado y un valor, lo que permite que entren en diferentes constelaciones conceptuales. Adorno, en su conferencia sobre «Historia Natural», muestra la influencia de Benjamin al hablar de una «estructura lógica» diferente de la de la filosofía tradicional, donde conceptos como naturaleza e historia, mito y transitoriedad se distinguen unos de otros por «invariantes» en su significado. En cambio, en esta otra estructura lógica «se aproximan en torno a una facticidad histórica concreta, que se despliega en conexión con sus momentos, en su carácter único que es «solo-una-vez»[31]. La diferencia entre Adorno y Benjamin, que eventualmente llegaría a ser motivo de conflicto[32], residía en el hecho de que Benjamin consideraba que estas constelaciones histórico-filosóficas podían ser representadas por una imagen más que por una argumentación dialéctica.

El concepto de «imagen dialéctica» está sobredeterminado en el pensamiento de Benjamin. Posee una lógica tan rica en implicaciones filosófica como la dialéctica hegeliana, y, ciertamente, el despliegue de sus complejidades es tarea de todos y cada uno de los capítulos de este estudio. En el presente contexto se refiere al uso de imágenes arcaicas para identificar aquello que es históricamente nuevo en la «naturaleza» de las mercancías. El principio de construcción es el montaje, donde los elementos ideacionales de la imagen permanecen irreconciliados, en lugar de fusionarse «en una perspectiva armonizadora»[33]. Para Benjamin, la técnica del montaje posee «derechos especiales, incluso totales» como una forma progresista porque «interrumpe el contexto en el que se inserta» y de ese modo «actúa contra la ilusión»[34]. Intentaba que este fuera el principio ordenador del *Passagen-Werk:* «Este trabajo debe desarrollar, hasta su máximo grado, el arte de citar sin referencias. Su teoría conecta de manera muy cercana con la del montaje»[35].

Por supuesto, existe otra utilización del montaje, en la que se crea ilusión al fusionar los elementos de modo tan exitoso que toda evidencia de incompatibilidad y contradicción, es decir, toda evidencia de artificio queda eliminada –como ocurre en la fotografía del documento falsificado, tan antigua como la fotografía misma (fig. 3.3)–. Este era también el principio de los «panoramas», esas réplicas de escenas tomadas de la historia y de la naturaleza, artificialmente construidas –desde vistas alpinas hasta campos de batalla– que eran las atracciones favoritas del siglo XIX y que proporcionaron la palabra clave para el *Passagen-Werk*[36]. El término

[31] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 359.

[32] Ver Susan Buck-Morss, *Los orígenes de la dialéctica negativa*, cap. 9. También Adorno utilizaba el término «imagen dialéctica», que jugó un papel particularmente importante en su estudio sobre Kierkegaard (1933) (Benjamin lo cita en V, p. 576). Pero después de 1935 cada vez criticó más la idea benjaminiana de «imágenes dialécticas», por considerarlas demasiado «estáticas» y «no mediadas» (ver, *ibid.*, cap. 9).

[33] Dicha perspectiva era característica de «la imagen de la historia del idealismo» (carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, V, p. 117).

[34] II, pp. 697-98.

[35] V, p. 572.

[36] En las primeras etapas del *Passagen-Werk* el tratamiento de los panoramas no era puramente crítico. En particular, las réplicas miméticas de las ciudades, hechas por Prévost, proporcionaban una «imagen verdadera de la ciudad» como una «mónada sin ventanas» (V, p. 1008). Es más, aunque Benjamin los conectaba con el «mundo de sueños» de siglo XIX, también los consideraba ur-formas anticipatorias de la fotografía y de las películas. La forma de su recepción fue particularmente ambigua: el espectador tenía que «espiar» a través de un hoyo, por lo cual resultaba un espectáculo individual y privado, pero por el panorama de imágenes que se movía secuencialmente ante la vista de los espectadores resultaba colectivo y público.

«Panorama» fue plagiado[37] por Sternberger para el título de su libro. Éste contenía una crítica de la popularización de la teoría de Darwin como un «panorama de la evolución» (fig. 3.4) que hace aparecer a la historia como «una progresión natural» del mono al hombre, de modo tal que «el ojo y el ojo de la mente pueden deslizarse sin obstáculos hacia arriba y hacia abajo, hacia atrás y hacia adelante, a través de las láminas mientras éstas a su vez evolucionan»[38].

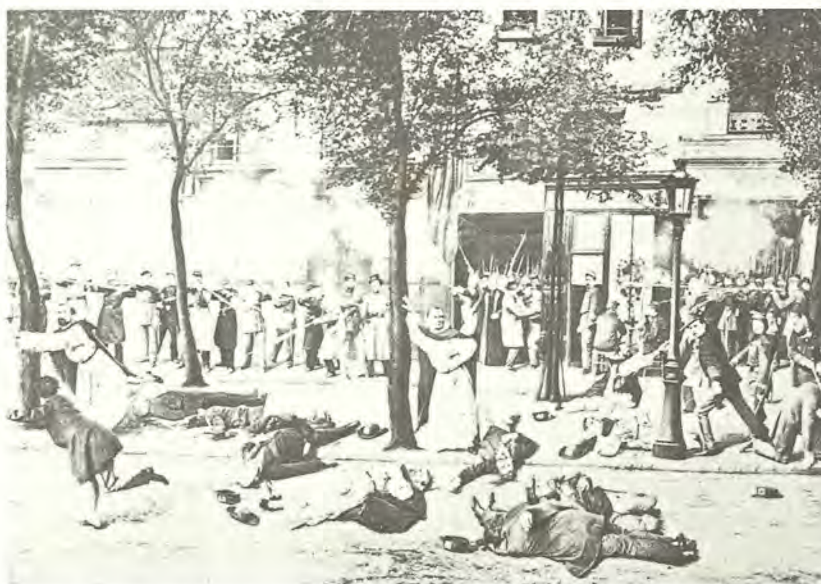


Figura 3.3. Fotografía falsificada de la violencia contra el clero por los comuneros de París, fotomontaje de E. Appert, 1871.

No sólo resulta crucial el medio de representación, ni sólo el carácter concreto de la imagen o de la forma de montaje sino también el hecho de que la construcción debe hacer visible la brecha entre signo y referente y no fusionarlos en una totalidad ilusoria, de modo que el subtítulo sólo duplica el contenido semiótico de la imagen en lugar de cuestionarla[39]. Cuando los referentes históricos son considerados como «naturales», afirmándolos acríticamente e identificando el curso empírico de su desarrollo con el progreso, el resultado es el mito; cuando la naturaleza prehistórica es evocada en el acto de nombrar lo históricamente moderno, el efecto es la desmitificación. Pero el objetivo de Benjamin no era sólo criticar la «historia natural» como ideología; era mostrar cómo, dentro de la configuración correcta, los elementos ideacionales de naturaleza e historia podían revelar la verdad de la realidad moderna, su transitoriedad y su estadio primitivo.

[37] Ver nota 2.

[38] Sternberger, *Panorama*, p. 83.

[39] «Nos hará falta la habilidad de los fotógrafos para que doten a sus tomas de los subtítulos que las rescaten de la corrosión de la moda y les confieran valor de uso revolucionario» (II, p. 693).

Para la teoría de Benjamin resultaba crucial mostrar que, a los ojos de la comprensión filosófica, no había una distinción categórica absoluta entre tecnología y naturaleza –Ludwig Klages era un «reaccionario» al sugerir lo contrario[40]–. Por supuesto, la tecnología era social e históricamente producida, por lo que Georg Lukàcs la denominó «segunda naturaleza», criticando el supuesto de que el mundo, en su forma dada, era «natural» en sentido ontológico. Sin embargo, en el *Passagen-Werk,* el concepto de «segunda naturaleza» de Lukàcs no ocupa ningún lugar, a pesar de que Benjamin estaba familiarizado con los escritos de éste (y aunque Adorno, al utilizar este término, citaba como fuente a Lukàcs)[41]. El concepto de «segunda naturaleza», una categoría intencionalmente marxista, era colocada por Lukàcs dentro de un marco filosófico fuertemente hegeliano[42]. La segunda naturaleza era la subjetividad alienada y cosificada, un mundo creado por humanos que no lo reconocían como propio. En contraste, para Benjamin, la naturaleza material era «otra», distinta del sujeto, no importa cuánto trabajo humano se hubiera invertido en ella. Y sin embargo, la modernidad marcaba una ruptura radical en su forma. La paradoja radicaba en que los predicados tradicionalmente atribuidos a la antigua naturaleza orgánica –productividad y transitoriedad, así como decadencia y extinción–, al ser usados en la descripción de la «nueva naturaleza» *in*orgánica producto del industrialismo, nombraban precisamente aquello radicalmente nuevo en ella.

Benjamin no utilizó el término «segunda naturaleza», que yo he adoptado en función de la claridad interpretativa, y que me parece más preciso que, por ej., el término marxista «fuerzas productivas». Benjamin se refería no sólo a la tecnología industrial sino a todo el mundo material (incluidos los seres humanos) transformado por esa tecnología[43]. Dos épocas, entonces, de la naturaleza. La primera evolucionó lentamente durante millones de años; la segunda, la nuestra, comenzó con la revolución industrial y su rostro se transforma día a día. Esta nueva naturaleza, cuyos poderes todavía desconocemos, puede resultar amenazadora y atemorizante para las primeras generaciones que la confrontan, dada «la forma

[40] «No hay antítesis más inútil ni más superficial que aquella que los pensadores reaccionarios como Klages tratan de trazar entre el espacio simbólico de la naturaleza y el de la tecnología»; la tecnología es «fundamentalmente» una «forma de naturaleza», V, p. 493.

[41] Adorno, *Gesammelte Schriften,* vol. 1, p. 356. En Capri, en junio de 1924, Benjamin leyó el libro recién publicado *Historia y conciencia de clase* de Lukàcs, que le pareció «de suma importancia, en especial para mí» (carta a Scholem, 13 de junio de 1924, *Briefe,* vol. 1, p. 350). En septiembre anotó que lo que más lo impresionaba del libro era el hecho de que «a partir de reflexiones políticas Lukàcs llegaba a enunciados en su teoría del conocimiento que resultan en parte muy familiares, aunque quizá no tan cabalmente como supuse al principio, y que confirman mi propia posición» (carta a Scholem, 7 de julio de 1924, *Briefe,* vol. 1, p. 355). Así, aunque impresionado por la obra de Lukàcs, Benjamin pronto se dio cuenta de que sus posiciones intelectuales no eran tan cercanas como pudo parecer en un primer momento.

[42] En *Historia y conciencia de clase* Lukàcs llegó a afirmar que toda naturaleza es una categoría social, es decir, que no había nada objetivo fuera de la conciencia y la historia. Más tarde criticaría esta posición como un intento por ir más allá de Hegel, y reconocería que su más reciente acercamiento a los manuscritos de Marx de 1844 lo habían convencido de que ni el mismo Marx había querido decir tal cosa (ver prefacio de 1967 a *Historia y conciencia de clase).*

[43] Su concepción quizá sea más cercana a la del joven Marx, que en los manuscritos de 1844 (ampliamente citados en el *Passagen-Werk)* habla de los efectos transformadores de la industria sobre la naturaleza: «La industria es naturaleza, y por tanto ciencia natural, en su relación histórica verdadera con la humanidad» (Marx, *Manuscritos,* citados en V, p. 800).

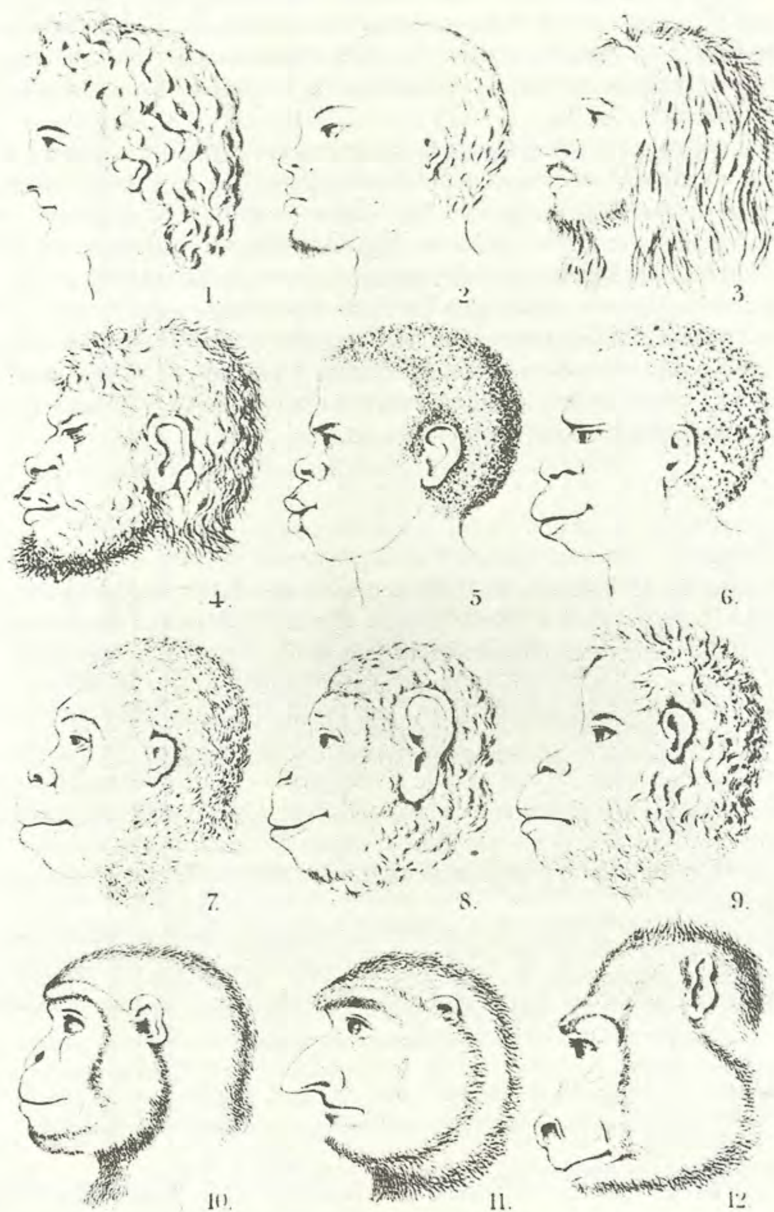


Figura 3.4. «Familia del grupo de los Catarrinos», artista desconocido, en E. Heckel, *Die natürliche Schöpfungsgeschichte,* 1902.

tan primitiva de las ideas de estas generaciones»[44] que no han aprendido todavía a dominar, no a esta naturaleza misma, sino a la relación de la humanidad con ella. Este dominio requiere ser receptivo al poder expresivo de la materia, requiere de una destreza no instrumental, sino mimética, y es la tarea intelectual principal de la era moderna.

En esta etapa aún temprana de la naturaleza industrial no es accidental que la primera modernidad sintiera afinidad por lo primitivo y lo arcaico: la antigüedad clásica era una «moda» en el siglo XIX (como veremos[45]); en la propia época de Benjamin el «primitivismo» estaba en boga. Pero debemos subrayar que Benjamin sólo identifica como prehistórico lo que es nuevo en la historia. Su concepción es dialéctica. No existe «lo primitivo», biológico u ontológico, que resista la transformación histórica. Explícitamente criticó esta posición: «La forma arcaica de prehistoria que ha sido evocada en todas las épocas, y de manera reciente por Jung, es aquella que vuelve aún más cegadora la aparición ilusoria en la historia al asignarle la naturaleza como hogar»[46].

2

A mediados de la década de 1930, Benjamin decidió incluir imágenes reales en el *Passagen-Werk*. Escribió a Gretel Karplus: «En realidad, esto es nuevo: como parte de mi estudio estoy tomando notas sobre un raro e importante material de imágenes. El libro –y esto lo he sabido desde algún tiempo– puede ser enriquecido con importantes documentos ilustrativos (...)»[47]. De mayo a septiembre de 1935, y otra vez en enero de 1936, trabajó en los archivos del *Cabinet des estampes* en la Bibliothèque Nationale. Si este tipo de investigación en documentación iconográfica «era todavía poco común» entre los historiadores[48], era completamente desconocido entre los filósofos. Benjamin obtuvo copias de significativas ilustraciones que encontró en la biblioteca, y las guardó en su apartamento de París como «una suerte de álbum»[49].

Aparentemente, el álbum se perdió[50]. Sin embargo, resulta relativamente indiferente para la concepción de Benjamin que estas «imágenes» del siglo XIX, seleccionadas para el proyecto, fueran representadas verbal o pictóricamente. Cualquiera

[44] V, p. 282.

[45] Ver cap. 5.

[46] V, p. 595.

[47] Carta a Gretel Karplus (Adorno), 10 de septiembre de 1935, p. 1142.

[48] Michel Melot, V, p. 1324. Melot refiere que el material con el que quería trabajar Benjamin era una serie, *Topographie de Paris*, que contenía «alrededor de 15.000 imágenes de todo tipo» (dibujos, mapas, recortes de prensa, postales, fotografías, carteles) clasificadas por barrio, y por un orden alfabético de calles; y otra serie sobre la historia de Francia, que incluía varios cientos de volúmenes sobre el siglo XIX. También trabajó con la serie *Enseignement des arts*, referida a los talleres y a la vida de los artistas, los salones, etc. No se contentó con estudiar las obras de fácil acceso sino que buscó materiales cuya clasificación era muy compleja *(ibid.)*.

[49] Alfred Sohn-Rethel, V, p. 1324.

[50] Nota del editor, V, p. 1324. Ciertas entradas del *Passagen-Werk* se refieren a imágenes específicas que Tiedemann rastreó en los archivos e incluyó en V, junto con algunas fotografías contemporáneas de los pasajes de París, tomadas por una amiga de Benjamin, la fotógrafa Germaine Krull.

fuese su forma, estas imágenes eran los «pequeños, particulares momentos» concretos en los que «el acontecimiento histórico total» podía ser descubierto[51], el perceptible ur-fenómeno *(Urphänomen)*[52] en el que podían hallarse los orígenes del presente. Benjamin había tomado el término ur-fenómeno de los escritos de Goethe sobre la morfología de la naturaleza. Goethe observó que, mientras en la ciencias físicas o químicas el objeto de conocimiento era una abstracción cognoscitiva construida por el sujeto, en la biología éste era inmediatamente percibido, en el acto de «observación irreductible»[53]. Las leyes objetivas y las regularidades de los organismos vivientes eran gráficamente visibles en sus formas estructurales. Goethe creía que las ur-formas arquetípicas de estas estructuras revelaban la esencia de la vida biológica, y aún más, que existían empíricamente, como una planta o un animal entre otros, proporcionado materialización concreta a las ideas platónicas. En 1918, Benjamín escribió que aquello que Goethe llamaba ur-fenómenos no eran símbolos en el sentido de las analogías poéticas, sino más bien «símbolos ideales» en los que las esencias ideales de Platón aparecían en formas sensibles[54]. En su estudio sobre Goethe de 1913, Georg Simmel describió detalladamente el concepto:

> El ur-fenómeno –el surgimiento de colores a partir de la luminosidad y la oscuridad, las rítmicas mareas y flujos de la gravitación terrestre, el origen del cambio climático, el desarrollo del organismo vegetal a partir de la hoja, los tipos de vertebrado– es el caso típico más puro de una relación, combinación o desarrollo de la existencia natural; en este sentido, por un lado es algo diferente del fenómeno habitual, que tiende a mostrar esta forma fundamental en la apariencia de borrosas mezclas y difracciones. Y, sin embargo, por el otro es precisamente algo que aparece, tal vez que se da sólo como espectáculo intelectual, pero, a veces, realmente «se exhibe desnudo ante los ojos del observador atento» (Goethe)[55].

Simmel subraya la significación filosófica de esta concepción:

> Normalmente imaginamos a la ley general de los objetos situada de algún modo fuera de la cosa: en parte objetiva (...), independiente del accidente de su realización material en el tiempo y el espacio, en parte subjetiva (...), materia exclusiva del pensamiento y ausente de nuestras energías sensoriales que sólo pueden percibir lo particular, nunca lo general. El concepto de ur-fenómeno pretende superar esta separación: no es otra cosa que la ley intemporal dentro de la observación temporal; es lo general que se revela inmediatamente en una forma particular. Porque tal cosa existe, él (Goethe) podía decir: «lo más elevado es captar que todo lo fáctico ya es teoría. El azul del cielo nos revela la ley fundamental de la cromática. Ya no buscaríamos nada detrás de los fenómenos: ellos mismo son teoría»[56].

Simmel señala que esta «síntesis genial»[57] de esencia y apariencia produce «un viraje notable en el problema del conocimiento»:

[51] V, p. 574.
[52] V, p. 574.
[53] «Um verlorenen Abschluss der Notiz über die Symbolik der Ernenntnis», VI, p. 38.
[54] VI, p. 38.
[55] Georg Simmel, *Goethe*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1918, p. 56.
[56] Simmel, *Goethe*, p. 56.
[57] Simmel, *Goethe*, p. 56.

Mientras por regla general toda forma de realismo procede a partir del *conocimiento teórico* como algo inmediato y anterior, atribuyéndole la capacidad de captar al ser objetivo, copiarlo, y expresarlo fielmente, aquí, la fuente de emanación es en realidad proporcionada por el objeto. La fusión de éste y de los pensamientos-del-conocimiento no es un hecho epistemológico sino metafísico[58].

He citado largamente la discusión de Simmel por su influencia directa sobre Benjamin. Como nota al estudio del *Trauerspiel,* escribió el siguiente comentario, que luego agregó al material del *Passagen-Werk:*

> Al estudiar la presentación de Simmel del concepto de verdad de Goethe (en particular su excelente elucidación del ur-fenómeno), llegó a ser claro para mí que mi concepto de orígenes en el *Trauerspiel* es una transposición estricta de este concepto fundamental de Goethe del reino de la naturaleza al dominio de la historia[59].

Cuando Benjamin hablaba de los efímeros objetos históricos del siglo XIX como ur-fenómenos, quería significar que éstos exhibían visible –y metafísicamente, como «auténticas síntesis»[60] su esencia conceptual como procesos. El *Passagen-Werk* trata con hechos económicos que no son factores causales abstractos sino ur-fenómenos,

> (...) que devienen sólo después de haberse desarrollado a partir de sí mismos (...) –desplegado sería un término mejor– la serie de formas históricas concretas de los Pasajes, del mismo modo que la hoja permite desplegar, a partir de sí misma, la variedad abundante del mundo empírico de las plantas[61].

La sustancia del trabajo debía ser una representación fáctica concreta de esas imágenes históricas, en las que las formas económicas del capitalismo industrial pudieran ser vistas en un estadio embrionario, puro. En notas iniciales se lee: «Fórmula: construcción a partir de hechos. Construcción dentro de la completa eliminación de la teoría. Aquello que Goethe sólo intentara en sus escritos morfológicos»[62].

Adorno era cauteloso con la idea de «imágenes dialécticas» precisamente por esta creencia benjaminiana en las esencias metafísicas inmediatamente visibles en los hechos. Adorno tomó literalmente la advertencia benjaminiana: «Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada para decir, sólo para mostrar»[63], y supuso que un *Passagen-Werk* completo se limitaría a «un desconcertante montaje del material»[64]. Adorno escribió a Horkheimer en mayo de 1949:

> A comienzos del año pasado recibí finalmente el material de los Pasajes, que había permanecido oculto en la Bibliotheque Nationale. Durante el verano pasado

[58] Simmel, *Goethe,* p. 57.

[59] V, p. 577. La entrada continúa: «Origen, es decir el concepto del *Urphänomen* (históricamente diferenciado, teológica e históricamente viviente y) extraído del contexto pagano de la naturaleza e introducido en el contexto judaico de la historia» (V, p. 577). El significado de «teológico» en su relación con el «contexto judaico de la historia» y sus conexiones con la antigua naturaleza, son discutidos en el capítulo 7.

[60] V, p. 592. Tales símbolos metafísicos no subjetivos pueden ser también llamados «teológicos» (ver cap. 7).

[61] V, p. 577.

[62] V, p. 1033.

[63] V, p. 574.

[64] Adorno, citado en V, p. 1072.

trabajé con el material de la manera más puntillosa y surgieron entonces algunos problemas (...). El más significativo es la extraordinaria restricción en la formulación de pensamientos teóricos en comparación con el enorme tesoro de citas y extractos. Esto se explica en parte por la idea (ya problemática para mí) que se formula explícitamente en un lugar, del trabajo como puro «montaje», es decir como creación a partir de la yuxtaposición de citas, de modo que la teoría surja de allí sin necesidad de ser insertada como interpretación[65].

La interpretación de Adorno del uso del montaje no es la única posible. Rolf Tiedemann, editor del *Passagen-Werk*, refiere:

> En afirmaciones posteriores Adorno tomó la idea de montaje de manera aún más literal, e insistió que Benjamin no tenía en mente más que el montaje de una cita al lado de la otra. A través de numerosas discusiones con Adorno, sin embargo, el editor no pudo convencerse de que el montaje literario, tal como Benjamin lo percibía, era sólo un simple montaje de citas. (...) En lugar de la teoría mediadora, debía aparecer la forma del comentario, que él definía como «interpretación a partir de particulares» (N2,1); interpretación y comentario no son imaginables en ninguna otra forma que como representación. (...) Las citas son, en cambio, el material que la representación de Benjamin debía emplear[66].

La evidencia parece sostener la lectura de Tiedemann. Resulta fundamental la interpretación de Benjamin del montaje como una forma, ya visible en los primeros Pasajes, que en la yuxtaposición caleidoscópica y fortuita de carteles y vidrieras (fig. 3.5) fue elevada al rango de principio consciente de construcción por la tecnología durante el curso del siglo. El caleidoscopio era en sí un invento del siglo XIX[67]. Pero había estado precedido por el Acertijo Chino (fig. 3.6) cuyos elementos yuxtapuestos no se acomodaban de manera coherente, no azarosa, alrededor de una idea central, y que resultaba así el verdadero ur-fenómeno del principio de montaje como principio *constructivo*[68].

El potencial técnico de este nuevo principio se volvió evidente a finales del siglo con la construcción de la Torre Eiffel (fig. 3.7), la primera forma arquitectónica del principio de montaje:

> Aquí el poder de la plasticidad visual se silencia a favor de una tensión extraordinaria de energía intelectual, que la energía del material inorgánico lleva a formas extremadamente pequeñas y efectivas, uniéndolas de la manera más eficaz (...). Cada una de las 12.000 partes de metal está precisamente determinada al milímetro (así como) cada uno de los dos y medio millones de remaches (...)[69].

Es en este mismo sentido que debemos interpretar el proyecto de Benjamin para el *Passagen-Werk:*

[65] Carta de Adorno a Horkheimer, 9 de mayo de 1949, V, p. 1072.

[66] Nota del editor, V, p. 1073.

[67] V, pp. 226-27. Fue inventado por Sir David Brewster en 1815.

[68] «El "casse-tête" que surge durante el Imperio revela el sentido de la construcción que despierta con el siglo... el primer presentimiento del principio del cubismo en el arte pictórico» (V, pp. 226-27).

[69] A. G. Meyer (1907), citado en V, p. 223.



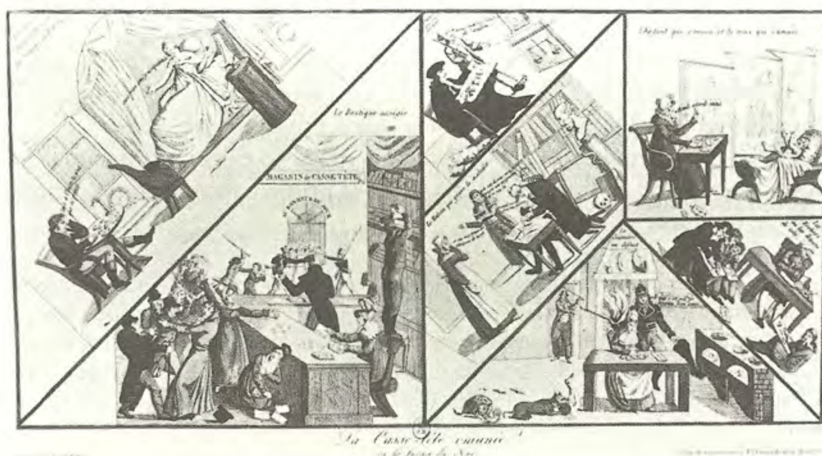


Figura 3.5. Interior del Pasagge du Grand Cerf, París.

Figura 3.6. «Puzzle chino, o: La última moda», siglo XIX.



Figura 3.7. Torre Eiffel, detalle exterior, construida por Gustav Eiffel, 1889.

(...) Erigir las mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos arquitectónicos finamente cortados y manufacturados. En realidad, descubrir la cristalización del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares. Esto significa romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia como tal. En la estructura del comentario (Kommentarstruktur)[70].

En el *Passagen-Werk,* cada uno de estos «pequeños momentos particulares» sería identificado como una ur-forma del presente. El comentario de Benjamin, en el que esos hechos se insertaban, proporcionaba las junturas que unían coherentemente los fragmentos en una representación filosófica de la historia como «acontecimiento total».

Para Benjamin, el lenguaje de la tecnología era nuevo, pero no su concepto. En la temprana nota (1918) sobre la teoría de Goethe de los ur-fenómenos como «símbolos ideales» platónicos, advertía contra la mala interpretación de estos símbolos, tomados en sí mismos como «el palacio de la filosofía»; la tarea del filósofo era, en cambio, «cubrir las paredes del palacio hasta el punto en que las imágenes tomen el lugar de las paredes»[71]. En las fragmentarias imágenes las esencias aparecen en forma concreta, pero es la construcción filosófica la que, aún invisible, da apoyo y coherencia al todo. Cuando Benjamin calificaba al montaje de progresista porque «interrumpía el contexto en el que se insertaba», se refería a su dimensión crítica, destructiva (la única que la observación de Adorno reconoce). Pero el propósito del proyecto de los Pasajes era también el de diseñar una dimensión constructiva del montaje, como la única forma en la que puede erigirse la filosofía moderna.

[70] V, p. 575.
[71] VI, p. 39.

4

Historia mítica: el fetiche

1

En el mito, el paso del tiempo asume la forma de la predeterminación. El curso de los acontecimientos está predeterminado por los dioses, escrito en las estrellas, anunciado por los oráculos o inscrito en los textos sagrados. En términos estrictos, mito e historia son incompatibles. El primero prescribe que, en tanto los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir, mientras que el concepto de historia supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos, y con ella la responsabilidad moral y política de los actores como agentes conscientes en la conformación de su propio destino.

Los mitos dan respuesta a por qué el mundo es como es, cuando una relación empírica de causa-efecto no puede ser vista, o cuando no puede ser recordada. Aunque satisfacen el deseo de los seres humanos por un mundo pleno de sentido, lo hacen al precio de devolverles ese mundo bajo la forma de un destino inescapable. El tiempo mítico no está limitado a un discurso particular. Tanto la ciencia como la teología, el racionalismo o la superstición pueden pretender que los acontecimientos están inexorablemente determinados. Tampoco las explicaciones míticas se restringen a una época particular. Tienen su fuente (occidental) en la antigüedad clásica y en la narrativa bíblica. Pero reaparecen en las especulaciones cosmológicas más recientes, por ejemplo, en la interpretación del holocausto nuclear como cumplimiento de la profecía bíblica –un intento perverso, desde la perspectiva crítica de la «historia», de asignarle a Dios la responsabilidad por la aterradora situación que los mismos seres humanos han creado.

Las interpretaciones de la guerra nuclear como preordenada por Dios niegan la posibilidad de control humano, y por tanto la posibilidad misma de la historia. Pero la ciencia puede estimular una fe ciega en el «progreso» tecnológico que puede ser aún más propicia que el fatalismo teológico para producir el mítico Armageddon. En ambos casos, la cuestión política es que cuando la temporalidad se concibe bajo el signo mítico de la predeterminación, la gente se convence de que el curso actual de los acometimientos no puede ser resistido.

El *Passagen-Werk* intenta fundamentalmente desentronizar las teorías míticas de la historia, cualquiera sea la forma que asuman sus escenarios –la catástrofe inevita-

ble no menos que el mejoramiento continuo–. Pero Benjamin fue más persistente en su ataque contra el mito del progreso histórico automático. Durante toda su vida, al borde de la era nuclear y en el ocaso de la inocencia tecnológica, este mito todavía permanecía en gran parte incuestionado, y Benjamin lo consideraba el mayor peligro desde el punto de vista político. Allí donde otros intérpretes han visto su pesimismo sobre el curso de la historia como una característica tardía de su pensamiento, respuesta al Pacto de No Agresión Nazi-Soviético o la guerra inminente, el *Passagen-Werk* muestra una preocupación de tiempo atrás (si bien intensificada)[1]. Las primeras notas describen el objetivo del proyecto: «erradicar toda huella de "desarrollo" de la imagen de la historia»[2], derrotar la «ideología del progreso... en todos sus aspectos»[3]. Una entrada anterior a 1935 asienta:

> Puede considerarse que uno de los objetivos metodológicos de este trabajo es demostrar un materialismo histórico en el que la idea de progreso ha sido aniquilada. Es precisamente en este punto que el materialismo histórico tiene toda la razón al diferenciarse radicalmente de los hábitos mentales burgueses. Su principio básico no es el progreso, sino la actualización[4].

No es sorprendente, por tanto, que al tratar directamente con las teorías darwinianas de la evolución social en el *Passagen-Werk,* Benjamin ataque de manera explícita la premisa del desarrollo progresivo. Critica la «doctrina de la selección natural» porque «(...) popularizó la noción de progreso automático. Además, promovió la extensión del concepto de progreso a todo el ámbito de la acción humana»[5]. En contraste, su constelación ideacional de «historia natural» no presupone ningún resultado feliz, en realidad, ningún resultado social necesario.

No existe nada natural en la progresión histórica. Pero (y sobre esto insistía Benjamin) la naturaleza sí progresa históricamente. La nueva naturaleza de la industria y la tecnología representa un progreso real a nivel de los medios de producción, mientras que en el nivel de las relaciones de producción, la explotación de clase permanece inalterada. Una vez más, es la colisión entre naturaleza e historia la que conduce al error: la evolución social es un mito cuando identifica la barbarie histórica como natural, cuando el progreso industrial se toma como punto de partida, el error mítico consiste en tomar los avances de la naturaleza por avances de la historia misma.

El texto de 1940 *Über den Begriff der Geschichte* (conocido como las Tesis de Filosofía de la Historia) afirma que la identificación del progreso tecnológico con el progreso histórico condujo a la clase obrera alemana a plantearse objetivos políticos equivocados:

[1] Es tratado temáticamente en el *Konvolut* N, «Sobre epistemología: Teoría del Progreso», V, pp. 570-611. Este *konvolut* ha sido excelentemente traducido al inglés por Leigh Hafrey y Richard Sieburth, con el título «Theoretics of Knowledge, Theory of Progress», en *The Philosophical Forum,* número especial sobre Walter Benjamin, Gary Smith, ed., otoño-invierno 1983-84.

[2] V, p. 1013.

[3] V, p. 1026. Estas notas tempranas también contienen la crítica que aparece en las Tesis de Filosofía de la Historia (1940), que califica al intento de Ranke de mostrar a la historia «como realmente fue» como «el narcótico más fuerte del siglo XIX» (V, p. 1033).

[4] V, p. 574.

[5] V, p. 596.

El desarrollo técnico era para ellos la pendiente de la corriente a favor de la cual pensaron que nadaban. Punto este desde el que no había más que un paso hasta la ilusión de que el trabajo en la fábrica, situado en el impulso del progreso técnico, representa ejecutoria política... (no se pregunta)... con la calma necesaria, por el efecto que su propio producto hace a los trabajadores, en tanto no pueden disponer de él. Reconoce únicamente los progresos del dominio de la naturaleza, pero no quiere reconocer los retrocesos de la sociedad[6].

En su origen, la idea de progreso fue el criterio con el que los pensadores de la Ilustración juzgaron a la historia y constataron sus deficiencias[7]. Sólo cuando «el progreso se transforma en la marca del curso de la historia *en su totalidad* «el concepto se identifica con «supuestos acríticos de actualidad más que con una posición crítica de cuestionamiento»[8]. Benjamin busca los orígenes de esta identificación equivocada. En términos neo-marxistas bastante convencionales, supone que el concepto de progreso renuncia a su poder crítico cuando «la burguesía conquista su posición de poder en el siglo XIX»[9]. Pero, de manera nada convencional, intenta documentar esta pretensión visualmente, en términos de la transformación física de la ciudad de París.

2

En el siglo XVIII la Ilustración burguesa desafió la pretensión teológica de que la ciudad terrena y la ciudad divina eran extremos contradictorios, la una plena de pecado y sufrimiento, la otra un lugar de redención y eterna bienaventuranza. Convocó a los seres humanos a usar su propia razón, dotada por Dios, para crear la ciudad «aquí y ahora, un paraíso terrenal cuya construcción requería de la felicidad material como componente básico. La revolución industrial pareció volver posible esta realización práctica del paraíso. En el siglo XIX, las capitales de Europa, luego las de todo el mundo, se transformaron dramáticamente en brillantes aparadores, desplegando la promesa de la nueva industria y tecnología para un cielo-en-la tierra, y ninguna ciudad resplandeció con más fulgor que París. Thomas Appleton, un bostoniano cuya vida abarca el siglo XIX, captó en una frase la vieja y la nueva concepción: «cuando mueren, los buenos Americanos van a París»[10]. Tan legendaria[11] era la imaginería de los «enormes

[6] *Tesis de Filosofía de la Historia, I,* p. 699.

[7] V, p. 596.

[8] V, p. 598.

[9] V, p. 596. ¿De dónde proviene la concepción de progreso?, ¿de Condorcet? En cualquier caso, no parece estar todavía fuertemente enraizada a finales del siglo XVIII. En su *Erisitik,* Hérault de Séchelles, en el consejo de cómo desembarazarse de un enemigo, sugiere lo siguiente: «Conducirlo directamente hacia cuestiones de libertad moral y progreso infinito» (V, p. 828).

[10] Appleton, citado en Norma Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978,* Yale University Press, 1979, p. 1.

[11] «Con el título mágico *Paris,* cualquier drama, revista o libro puede estar seguro de su éxito» (Gautier, 1856, citado en V, p. 652).

boulevards arbolados, los cafés, las tiendas, los teatros, la buena comida y el buen vino de esta ciudad terrenal» que «fácilmente podría eclipsar una visión nebulosa de puertas celestiales y escaleras doradas»[12].

El brillo urbano y el lujo no eran nuevos en la historia, pero sí lo era el acceso secular, público. El esplendor de la moderna ciudad podía ser experimentado por cualquiera que paseara por sus boulevares y sus parques, o que visitara sus grandes tiendas, museos, galerías de arte y monumentos nacionales. París, «una ciudad- espejo»[13], deslumbraba a las multitudes, pero al mismo tiempo las engañaba. La Ciudad Luz, en el lapso de un siglo[14], borró la oscuridad de la noche –primero con lámparas de gas, luego con electricidad, más tarde con luces de neón. La Ciudad-Espejo, donde la multitud misma se transformó en espectáculo–, reflejaba la imagen de la gente como consumidores más que como productores y mantenía virtualmente invisibles las relaciones de producción del otro lado del espejo. Benjamin describió como «fantasmagoría» al espectáculo de París –la linterna mágica de la ilusión óptica, con su alteración de tamaños y formas–. Marx había utilizado el término «fantasmagoría» para referirse a la apariencia engañosa de las mercancías como «fetiches» en el mercado. Las entradas del *Passagen-Werk* citan los pasajes relevantes de *El Capital* sobre el fetichismo de la mercancía, donde se describe cómo el valor de cambio oculta la fuente del valor en el trabajo productivo[15]. Pero para Benjamin, cuyo punto de partida era una filosofía de la experiencia histórica antes que un análisis económico del capital, la clave de la nueva fantasmagoría urbana radicaba no tanto en la mercancía-en-el mercado como en la mercancía-en-exhibición, donde valor de cambio y valor de uso perdían toda significación práctica, y entraba en juego el puro valor representacional. Todo lo deseable, desde sexo hasta estatus social, podía transformarse en mercancía, como un fetiche-en-exhibición que mantenía subyugada a la multitud, aun cuando la posesión personal estuviera muy lejos de su alcance. En realidad, una etiqueta de precio inalcanzable sólo refuerza el valor simbólico de una mercancía. Además, cuando la novedad se transforma en fetiche, la historia misma se transforma en manifestación de la forma mercancía.

3

Los panoramas (fig. 4.1) eran una atracción habitual en los pasajes. Las cautivantes imágenes que se desplegaban frente a los ojos de los espectadores les daban la ilusión de recorrer el mundo a gran velocidad. La experiencia se correspondía con la de caminar a lo largo de una calle plena de escaparates. Lo que sigue de esta sección constituye un tour «panorámico» por las ur-formas de fantasmagoría del progreso que Benjamin desenterró en el curso de su investigación. Esto no sólo nos permite ordenar en un espacio reducido gran parte de los materiales del *Passagen-Werk*

[12] Evenson, *Paris,* p. 1.

[13] V, p. 1049.

[14] Ver *Konvolut* T, «Beleuchtungsarten», V, pp. 698, 707.

[15] «Es la particular relación social entre los hombres que toma aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas» (Marx, *El Capital,* citado en V, p. 245).

Al imitar el principio de la representación panorámica, nos proporciona el sentido de esa construcción de la historia que la imágenes dialécticamente construidas por Benjamin pretendían interrumpir.

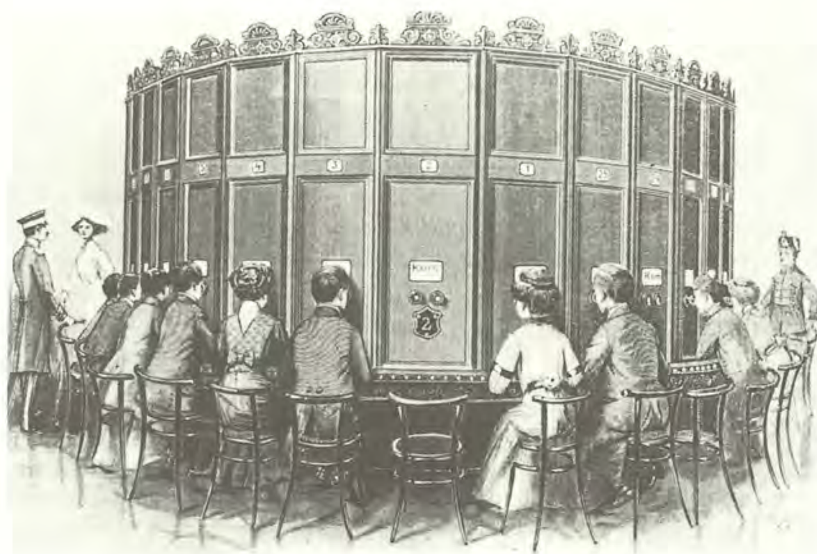


Figura 4.1. Espectadores en el panorama.

Pasajes

Los pasajes fueron «el templo original del capitalismo de las mercancías»[16]. Pasajes fulguraron en el París del Segundo Imperio como grutas encantadas»[17]. Construidos en forma de cruz, como una iglesia (de manera pragmática para conectarse con las cuatro calles circundantes), estos pasajes, propiedad privada pero senderos públicos, exhibían las mercancías en vitrinas y aparadores como si fueran iconos en sus nichos. Las profanas casas de placer allí alojadas tentaban a los paseantes con perfecciones gastronómicas, bebidas intoxicantes, riqueza sin esfuerzo en la rueda de la ruleta, alegría en los teatros de vaudeville y, en las galerías del primer piso, transportes de placer sexual vendidos por una hueste celestial de damas de la noche, vestida a la última moda: las vitrinas del piso superior de los Pasajes son galerías en las que anidan los ángeles: se las llama «golondrinas»[18].

Angela
un piso arriba, hacia la derecha[19].

[16] V, p. 86.
[17] V, p. 700.
[18] V, p. 614.
[19] V, p. 90.

Durante el Segundo Imperio de Napoleón III, la fantasmagoría urbana irrumpió fuera de los estrechos límites de los pasajes originales, y se diseminó por todo París, donde la exhibición de mercancías alcanzó formas aún más grandiosas y pretenciosas. Los Pasajes son «los precursores de los Grandes Almacenes»[20]. La fantasmagoría de la exhibición alcanza su apogeo en las exposiciones universales.

Exposiciones universales

La primera exposición universal tuvo lugar en Londres en 1851. El famoso Palacio de Cristal se construyó con el mismo material de hierro y vidrio que había sido usado originalmente en los Passages, pero de manera más atrevida en proporciones monumentales[21]. El techo de ciento doce pies de altura alcanzaba a cubrir árboles enteros. Los productos industriales se exhibían como si fueran obras de arte, rivalizando por la atención del público con jardines ornamentales, estatuas y fuentes. La exposición fue descrita por los contemporáneos como «de cuento»[22]. El Palacio de Cristal combinaba vieja y nueva naturaleza –tanto palmeras como bombas y pistones– en un mundo de fantasía que penetró en la imaginación de toda una generación de europeos. En 1900, Julius Lessing escribió:

> Recuerdo de mis años de infancia la manera en que las noticias acerca del Palacio de Cristal llegaron hasta Alemania, cómo, en los remotos pueblos provincianos, había imágenes del Palacio colgadas en las paredes de las habitaciones burguesas. Todo lo que habíamos imaginado a partir de los viejos cuentos de hadas sobre princesas en cofres de cristal, reinas y duendes que vivían en moradas de cristal parecía encarnarse allí (...)[23].

Aunque no fue sede de la primera exposición internacional, París albergó algunas de las más importantes. Las primeras[24] tuvieron lugar en 1855 bajo «un monstruoso techo de vidrio»[25] y «toda Europa se movilizó para ver los artículos[26]. La estructura que se construyó para la siguiente Feria de París en 1867 fue comparada con el Coliseo: «Parecía como si tuviéramos ante nuestros ojos un monumento construido en otro planeta, Júpiter o Saturno, con un estilo que no conocíamos, y en colores a los que nuestros ojos aún no se acostumbraban»[27]. Las siguientes ferias de 1889 y 1900 dejaron huellas permanentes en el paisaje de la ciudad: el Grand Palais, Trocadero y el símbolo de París, la Torre Eiffel[28]. Las exhibiciones de las exposiciones fueron comparadas por Sigfried Giedion a *Gesamtkunstwerke*[29] (obras de

[20] V, p. 45.

[21] V, p. 239. El Palacio de Cristal medía 560 metros de largo.

[22] Lothar Bacher citado por Julius Lessing, V, p. 248.

[23] Julius Lessing (1900), citado en V, pp. 248-49.

[24] Desde 1798 hubo exposiciones nacionales de la industria en París «para entretener a la clase obrera» (Sigmund Engläder, 1864, citado en V, p. 243); después de 1834 éstas fueron organizadas cada cinco años (V, pp. 242-43).

[25] (1855), citado en V, p. 257.

[26] Paul Morand (1900), citado en V, p. 243.

[27] Théophile Gautier (1867), citado en V, pp. 252-54.

[28] V, p. 243.

[29] V, p. 238.

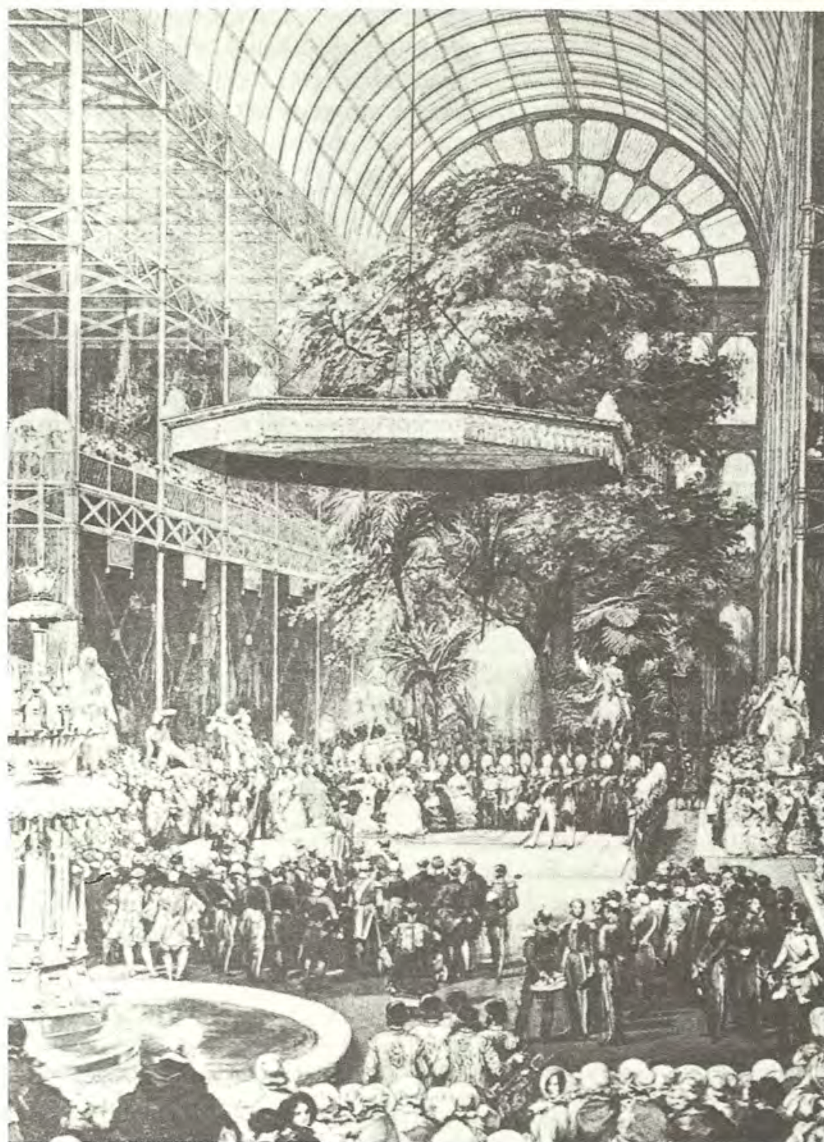


Figura 4.2. Palacio de Cristal, Londres, 1851.

arte totales). La razón era precisamente su naturaleza fantasmagórica, una combinación de maquinaria tecnológica y galería de arte, cañones militares y moda, negocio y placer, sintetizados en una fascinante experiencia visual.

Las ferias internacionales fueron los orígenes de «industria del placer» *(Vergnugngsindustrie)* que

> (...) refinó y multiplicó las variedades del comportamiento reactivo de las masas. En ese sentido, preparó a las masas para la publicidad. Se fundamenta así la conexión entre la industria publicitaria y las exposiciones internacionales[30].

En las ferias las multitudes fueron condicionadas en el principio de la publicidad: «Mire, pero no toque»[31]; aprendieron a obtener placer sólo del espectáculo.

Los amplios escaparates de vidrio se originaron en los Pasajes, y también el mirar vidrieras como actividad del flâneur. Pero aquí la exhibición no era una meta financiera en sí misma. Las tiendas llenas de «novedades» y las casas de placer dependían de una clientela de los sectores acomodados. En las ferias internacionales, por el contrario, el comercio de mercancías no era más significativo que su función fantasmagórica como «festivales populares» del «capitalismo»[32] donde el entretenimiento de masas llegó a ser un gran negocio[33]. En la feria de París de 1855 hubo 800 exhibidores[34]. En 1867, los 15 millones de visitantes a la feria[35] incluían a cuatrocientos mil obreros franceses que habían recibido entradas gratuitas, mientras que los obreros extranjeros recibían alojamiento a cuenta del Gobierno francés[36]. Las autoridades alentaban al proletariado a realizar el «peregrinaje» a estos altares de la industria, y a contemplar las maravillas que su propia clase había producido pero que no podía permitirse poseer, o a maravillarse frente a la máquinas destinadas a desplazarlos[37].

Fantasmagoría de la política

El *Passagen-Werk* analiza fundamentalmente el efecto de las ferias sobre los trabajadores y las organizaciones de la clase obrera: en 1851 tres diferentes delegacio-

[30] V, p. 267.

[31] V, p. 267. Otros aspectos de la industria del placer fueron difundidos a partir de las ferias. Éstas fueron los primeros parques de diversiones y tal vez también la primera forma de turismo internacional masivo, ya que los pabellones extranjeros ofrecían culturas-en-exhibición para consumo visual: «En 1867 el "barrio Oriental" era el centro de atracción» (V, p. 253); la exhibición egipcia tenía su puesto en un edificio construido según el modelo de un templo egipcio (V, p. 255).

[32] «Estas exposiciones son los primeros festivales realmente modernos» (Hermann Lotze, 1864, citado en V, p. 267).

[33] La construcción de la Torre Eiffel costó seis millones de francos, y en menos de un año había obtenido 6.459.581 francos de la venta de boletos de entrada (V, p. 253). De manera coherente con este énfasis en el espectáculo sobre el comercio, la tarea de organización de la primera exposición universal en N. York en 1853 fue encomendada a Phineas Barnum, cuyo negocio era el circo (V, p. 249).

[34] V, p. 255.

[35] V, p. 253.

[36] V, p. 250.

[37] Ver la descripción de Walpole de la exhibición de máquinas en el Palacio de Cristal: «En este salón de las máquinas había hilanderas automáticas..., máquinas que hacían sobres, tejedoras a vapor, modelos de locomotoras, bombas centrifugadoras y un locomóvil; todas trabajando como locas, mientras miles de personas con sombreros de copa y gorras de obrero permanecían serena y pasivamente a su lado, sin sospechar que la era de los seres humanos en este planeta estaba llegando a su fin» (Hugh Walpole [1933], citado en V, p. 255).

nes obreras fueron enviadas a Londres. «Ninguna de ellas logró nada significativo. Dos eran delegaciones oficiales (enviadas por los gobiernos de Francia y de París); la delegación privada llegó subsidiada por la prensa (...). Los obreros no tuvieron influencia alguna en la conformación de estas delegaciones»[38].

Se ha afirmado que las exposiciones internacionales fueron el lugar de nacimiento de la Asociación Internacional de Trabajadores, ya que dieron la oportunidad para que los obreros de diferentes naciones se encontraran y discutieran intereses comunes[39]. Sin embargo, a pesar de los miedos iniciales de aquéllos en el poder[40], las ferias demostraron provocar el efecto contrario. Al igual que la fantasmagoría de la mercancía también una fantasmagoría de la política tuvo su fuente en las exposiciones internacionales, donde industria y tecnología eran presentadas como poderes míticos capaces de producir por sí mismos un mundo futuro de paz, armonía de clases y abundancia. El mensaje de las exhibiciones internacionales era la promesa de progreso social para las masas, sin revolución. En realidad, las ferias negaban la existencia misma de los antagonismos de clase[41]. Incluso allí donde se permitía que los obreros eligieran su propia delegación[42], cualquier potencial consecuencia revolucionaria de tal asamblea proletaria era cooptada. Benjamin cita a David Riazanov, el editor soviético de las obras completas de Marx y Engels (donde por primera vez aparecieron los escritos juveniles de Marx):

> «Los intereses de la industria... fueron afirmados en primer término, y la necesidad de un entendimiento entre obreros e industriales fue enfatizada como el único medio por el cual la mala situación de los obreros podría ser mejorada... No podemos considerar... a esta congregación como el lugar de nacimiento de la Asociación Internacional de Trabajadores. Esto es una leyenda»[43].

El marxista ruso George Plejánov creyó que las exposiciones internacionales podían enseñar una lección muy diferente. Al escribir después de la Exposición de París de 1889, que significativamente conmemoraba el centenario de la Revolución Francesa, expresó su optimismo respecto del efecto progresista:

> (...«E)ra como si la burguesía francesa hubiera salido con la intención de probar al proletariado, ante sus propios ojos, la posibilidad económica y la necesidad

[38] V, p. 252.

[39] Cf. el «mito» del proletariado como «la criatura nacida en los talleres de París (...) traída a Londres (durante la exposición) para su lactancia» (S. Ch. Benoist [1914], citado en V, p. 261).

[40] El Rey de Prusia protestó contra la exposición de Londres de 1851, negándose a enviar una delegación real. El príncipe Alberto, que en realidad había auspiciado el proyecto (financiado y organizado por empresarios privados), le contó a su madre, la primavera previa a la inauguración de la feria, que los opositores a la exposición creían que «los visitantes extranjeros desatarán una revolución radical, nos asesinarán a Victoria y a mí, y proclamarán la república roja. Un estallido de la plaga (creen) surgirá de la presencia de tan enorme multitud, y devorará a los que no hayan sido eliminados por los enormes costos acumulados» (citado en V, p. 254). Durante la feria, hubo vigilancia policial permanente sobre la multitud (V, p. 255). En la exposición de París de 1855: «las delegaciones obreras fueron, esta vez, completamente cercadas. Se temía que ella (la exposición) les proporcionara una oportunidad para la movilización» (V, p. 246).

[41] V, p. 256.

[42] V, p. 252.

[43] David Riazanov (1928), citado en V, pp. 245.



Figura 4.3. Exposición de París, 1900, foto de Emile Zola.

Una profunda fe en el futuro

A pesar de la magnificencia de las exposiciones anteriores, éstas han sido eclipsadas por otras nuevas que han abierto un camino hacia la humanidad y que, además, resumen sus sucesivas conquistas.

Es la razón del éxito de estos festivales de la industria que se celebran periódicamente; la razón principal de la poderosa atracción que ejercen sobre las masas. Las exposicines no son tan sólo días de ocio y diversión en el transcurso del trabajo cotidiano. Aparecen, a largos intervalos, como una cima desde la que contempláramos el trayecto de un camino ya realizado. Los hombres salen de estas exposiciones aliviados, llenos de coraje e infundidos por una profunda fe en el futuro. Una fe que era posesión exclusiva de unos cuantos espíritus nobles en el último siglo y que gana cada vez más y más terreno; se trata de la religión propia de la modernidad, un culto fértil en el que las exposiciones universales juegan el papel de ceremonias útiles y majestuosas, pruebas necesarias de la existencia de una nación que es industrial y está animada por una irresistible necesidad de expansión; iniciativas que se prueban a sí mismas, más por el poderoso ímpetu que le dan al espíritu humano que por los beneficios materiales que aportan.

[La exposición de 1900...] será el fin de un siglo de asombroso desarrollo de la ciencia y la economía será también el umbral de una era nueva, la grandeza que han profetizado expertos y filósofos y la realidad que, sin duda, traspasará los límites de nuestra imaginación.

> de una revolución social. La exposición internacional dio a esta clase una idea excelente sobre los hasta entonces desconocidos niveles de desarrollo de las fuerzas productivas alcanzados en todos los países civilizados, que han superado con creces las más desenfrenadas fantasías de los utopistas del siglo pasado... Esta misma exposición demostró además que el moderno desarrollo de los poderes productivos, dada la anarquía que hoy reina en la producción, debe necesariamente conducir a crisis industriales mucho más intensas y por tanto mucho más destructivas en sus efectos sobre el funcionamiento de la economía mundial»[44].

Esta visión era más que una realidad, en tanto la lógica histórica de las exposiciones internacionales era la inversa: cuanto más amplia la brecha entre el desarrollo de las fuerzas productivas y «anarquía» (crisis y desempleo) en la economía mundial, tanto más necesarios resultaban estos festivales populares del capitalismo para perpetrar el mito del progreso social automático, con el objetivo de evitar que el proletariado pudiera aprender justamente esa lección revolucionaria.

El progreso nacional en exhibición

A fines del siglo XIX, las exposiciones internacionales adquirieron por tanto un significado adicional. No sólo proporcionaban una utópica tierra encantada que despertaba la ilusión de las masas. Cada exposición sucesiva era invocada para dar «testimonio» visible del progreso histórico hacia la realización de estas metas utópicas, siendo cada una más espectacular, más monumental que la anterior (fig. 4.3)[45]. La primera exposición fue una pura cuestión de negocios, organizada por los principios del «laissez-faire» comercial. Pero para 1900, los gobiernos se habían involucrado hasta tal punto que resultaba difícil distinguirlos de los mismos empresarios[46]. Como parte del nuevo imperialismo, los pabellones «nacionales» promovían la grandeza nacional, transformando al patriotismo en una mercancía-en-exhibición. El Estado se transformó en un cliente: las ferias internacionales pretendían promover la paz mundial mientras exhibían, para la compra de los gobiernos, las últimas armas de guerra[47].

Urbanismo

El papel del Estado en la construcción de la fantasmagoría moderna no se limitaba a las ferias internacionales. Benjamin enfoca primordialmente el nuevo urbanismo financiado por el Estado, que fue contemporáneo de las ferias[48], y que en París era la obsesiva preocupación del Barón Haussmann, ministro de Napo-

[44] Plejánov (1891), citado en V, p. 244.

[45] El texto de la figura 4.3 de la «Exposition Universelle Innternationale de 1900 à Paris», anuncio de la exposición de 1900 citado en *Le livre des Expositions Universelles, 1851-1889*, París, Union Centrale des Arts Décoratifs, 1983, p. 105. La fotografía fue tomada por Emile Zola.

[46] «1851 era la época del libre comercio... Hemos estado por décadas en una época de tarifas en aumento permanente... y mientras en 1850 la no interferencia del Gobierno en estos asuntos era la máxima fundamental, hoy los gobiernos de todos los países han llegado a ser considerados, ellos mismos, como empresarios» (Julius Lessing [1900], citado en V, p. 247).

[47] V, p. 247.

[48] V, p. 1219.

león III[49]. Las ilusiones fantasmagóricas impulsadas por este «artista de la demolición»[50] pesaron fuertemente en la imaginería mítica del progreso histórico, y funcionaron como un monumento al papel del Estado en su promoción. Como un ejemplo clásico de la cosificación, los proyectos de «renovación» urbana intentaban crear una utopía social cambiando la disposición de edificios y calles –objetos en el espacio– dejando intactas las relaciones sociales. Bajo la mirada de Haussmann, se construyeron escuelas y hospitales, y se trajo aire y luz a la ciudad[51], pero los antagonismos sociales fueron de este modo ocultados, no eliminados.

La «limpieza» de los barrios bajos, llevada adelante por Haussmann, simplemente destrozó las barriadas obreras y trasladó a los suburbios, lejos del centro de París, las ofensas e iniquidades de la pobreza[52]. Su sistema de plazas públicas y «zonas de placer» proporcionó una ilusión de igualdad social[53], mientras, tras las apariencias, sus proyectos de construcción iniciaron una expansión de la especulación en propiedades a través de la cual el Gobierno incrementó las arcas de los capitalistas con fondos públicos[54]. El ferrocarril llegó al corazón de París, y sus estaciones comenzaron a funcionar como puertas de la ciudad[55]. La demolición de París tuvo lugar a escala masiva y fue más destructiva para el viejo París, de lo que habría resultado de una invasión armada[56]. Las «perspectivas» urbanas[57] que Haussmann creó a partir de los amplios boulevares, alineados por edificios de fachada uniforme que parecen extenderse al infinito, salpicados de monumentos nacionales, pretendía dotar a la fragmentada ciudad de una apariencia de coherencia. En realidad el plan, basado en una política de centralización imperial, resultaba en una estética totalitaria, que provocaba «la represión de cualquier parte individualista, cualquier desarrollo autónomo» de la ciudad[58], creando una ciudad artificial en la que el parisino (...) ya no se siente en casa»[59].

[49] Nota del editor, V, p. 1218: «La segunda etapa de trabajo sobre el *Passagen* se inicia a comienzos de 1934 con el plan de un artículo en francés sobre Haussmann... para *Le Monde*». Se han conservado algunas notas para este inacabado artículo (ver V, pp. 1218-19, exposé de 1935). En 1934, Benjamin le escribió a Gretel Adorno acerca de sus planes para el artículo sobre Haussmann, mencionándole que Brecht lo consideraba un tema importante, que estaba «en las proximidades inmediatas de mi *Passagenarbeit*» (V, p. 1098).

[50] V, p. 188.

[51] V, p. 187.

[52] Benjamin cita a Engels: «Por "Haussmann" entiendo la práctica hoy generalizada de reducir a escombros los barrios obreros; en particular aquellos que están en el centro de nuestras grandes ciudades... Por todas partes el resultado es el mismo... La desaparición, con la enhorabuena de la burguesía... pero surgen otra vez en alguna otra parte...» (citado en V, p. 45).

[53] «Las grandes damas van de paseo; atrás juegan las pequeñas damas» (Nguyen Trong Hiep [1897], citada en V, p. 45).

[54] V, p. 182.

[55] V, p. 182.

[56] Benjamin apunta: «Para la imagen arquitectónica de París, la guerra (franco-prusiana) de los 70 fue tal vez una bendición, ya que Napoleón III intentaba avanzar con el rediseño de áreas enteras de la ciudad» (V, p. 1016).

[57] Benjamin apunta: «Ilusionismo que se asienta en la imagen de la ciudad: perspectivas» (V, p. 1211).

[58] J. J. Honegger (1874), citado en V, p. 181.

[59] Dubech E'Espezel (1926), citado en V, p. 189.

Al igual que con las ferias internacionales, la preocupación central del *Passagen-Werk* se remite a los efectos políticos del urbanismo en el debilitamiento del potencial revolucionario de la clase obrera:

> «La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar a la ciudad contra la guerra civil (...). La anchura de las calles hará imposible su edificación (de las barricadas callejeras) y las nuevas calles establecerán el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Los contemporáneos bautizarán la empresa: embellecimiento estratégico»[60].

El «embellecimiento estratégico» de Haussmann es la ur-forma de la cultura del estatismo moderno.

El progreso deificado

En 1855, el año de la primera exposición de París, Victor Hugo, «el hombre del siglo XIX, como Voltaire había sido el hombre del XVIII»[61], proclamó: «El progreso es la huella de Dios mismo»[62]. El progreso llegó a ser una religión en el siglo XIX; las exposiciones internacionales, sus altares sagrados; las mercancías, sus objetos de culto, y el «nuevo» París de Haussmann, su Vaticano. Los Saint-Simonianos eran los autoproclamados sacerdotes seculares de esta nueva religión, escribían poemas para elogiar los avances de la industria, y distribuían sus escritos por millones (18.000.000 de páginas impresas entre 1830 y 1832)[63]. A través de estas publicaciones producidas en masa, de bajo costo de publicación, las grandes empresas, incluidas las exposiciones internacionales, recibieron sus santificación. La construcción de los ferrocarriles fue investida de un sentido de misión. Benjamin citaba al Saint-Simoniano Michel Chevalier:

> «Se puede comparar el celo y el entusiasmo que las naciones civilizadas ponen en la construcción de los ferrocarriles con lo que ocurrió varios siglos atrás con la erección de las iglesias... En realidad, se puede demostrar que la palabra religión proviene de religare (ligar, unir)..., los ferrocarriles tienen más afinidad de lo que se podría suponer con el espíritu de la religión. Nunca ha existido un instrumento con tanto poder para.... unir pueblos separados unos de los otros»[64].

Tal «unión» entre los pueblos contribuyó a la ilusión sobre la capacidad propia del industrialismo de eliminar las divisiones de clases, y de realizar la hermandad

[60] V, p. 57.

[61] Obituario de Hugo, citado en V, p. 905.

[62] V, p. 915. En otra parte, Benjamin apunta: «Una visión legendaria del progreso en Hugo: París incendiado (L'année terrible): ¿Qué?, ¿sacrificarlo todo?, ¿aun el granero del pan? ¿Qué? La biblioteca, este arco en el que surge la alborada, este inigualable ABC de ideales donde el Progreso, eterno lector, se apoya sobre sus codos y sueña...» (V, p. 604).

[63] V, p. 736.

[64] Michel Chevalier (1853), citado en V, p. 739. «Chevalier era el discípulo del (saintsimoniano) Enfantin... (y) editor de *Le Globe* (V, p. 244).

común que había sido tradicionalmente meta de la religión. En realidad, la característica política más decisiva de la teoría de Saint-Simon fue su idea de la unidad de obreros y capitalistas en una única «clase industrial»[65], ya que consideraba que los empresarios eran explotados «porque pagan intereses»[66]. Benjamin observó: «Los Saint-Simonianos tienen simpatías muy limitadas por la democracia»[67]. «Todos los antagonismos sociales se disuelven en el cuento de hadas de que el *progrés* es el prospecto del futuro cercano»[68].

Cuanto más grande, mejor

Los ferrocarriles eran el referente y el progreso el signo, así el movimiento espacial se identificó de tal modo con el concepto de movimiento histórico que resultó imposible distinguirlos. Pero la velocidad no fue la única metáfora que encarnó una identidad mítica con el progreso. Bajo las condiciones del capitalismo competitivo, los números puros, la abundancia, el exceso, el tamaño monumental, y la expansión penetraron en esta constelación semántica y se transformaron en la eficaz publicidad del «progreso»:

> «Así, no hace mucho, el (almacén) llamado "Chaussée d'Antin" anunció su nuevo inventario por metro (...). En total, cerca de once millones de metros de tela. El Tintamarre observaba, después de recomendar a sus lectores el Chaussée d'Antin como "la casa de modas número uno en el mundo" y también "la más sólida", que, "toda la red ferroviaria francesa" sumaba en conjunto menos de diez mil kilómetros. Este almacén por sí solo podía por tanto cubrir toda la red ferroviaria de Francia como una carpa con sus telas, "Lo cual, teniendo en cuenta el calor del verano, podría resultar muy agradable". Tres o cuatro establecimientos similares publicaron iguales medidas, de modo tal que tomando los materiales en conjunto, no sólo París... sino todo el departamento del Sena podría ser puesto bajo una gran techo protector que, una vez más, resultaría muy placentero en épocas de tiempo lluvioso[68].

> «uno escucha: "La ciudad de París, la mayor tienda en la capital", las ciudades de Francia, la mayor tienda en el Imperio, "Chausse d'Antin" la mayor tienda de Europa, el Coin de Rue, la mayor tienda del mundo. ¡En el mundo! Entonces no hay otra más grande en toda la tierra, ese debe ser el límite. ¡Oh, no! "Los magazins du Louvre aún no han sido considerados, y éstos tienen el título de "las tiendas más grandes del Universo"»[69].

El gigantismo también permeaba las fantasías de poder estatal:

> «Si uno tuviera que definir en una palabra el nuevo espíritu que iba a presidir la transformación de París, uno lo llamaría "megalomanía". El emperador y su pre-

[65] V, pp. 717-18.
[66] V, p. 716.
[67] V, p. 733.
[68] V, p. 716.
[69] «Lebende Bilder aus dem modernen Paris» (1863), citado en V, pp. 236-37.



Figura 4.4. Estatua de la Victoria, propuesta para el Rond Point de la Defense, Bigot, 1931.

fecto (Haussmann) querían hacer de París no sólo la capital de Francia, sino del mundo»[70].

«París será el mundo, y el universo será París (...). París ascenderá a las nubes, trepará al cielo de los cielos, construirá sus distritos más allá de los planetas y de las estrellas»[71].

Proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas eran las características de la nueva fantasmagoría urbana. Todos sus aspectos –estaciones de ferrocarril, museos, jardines de invierno, palacios de deportes, grandes almacenes, lugares de exhibición, boulevares–, empequeñecieron a los pasajes y los eclipsaron. Estas «grutas encantadas» de antaño, que habían sembrado la fantasmagoría, se eclipsaron: su estrechez parecía sofocante; sus perspectivas, claustrofóbicas, su luz de gas demasiado oscura.

70 Dubech D'Espezel (1926), citado en V, p. 193.

71 Rattier (1859), citado en V, p. 198, «El universo no hace otra cosa más que recoger las colillas del cigarro de París» (Gautier [1856] citado en V, p. 652).

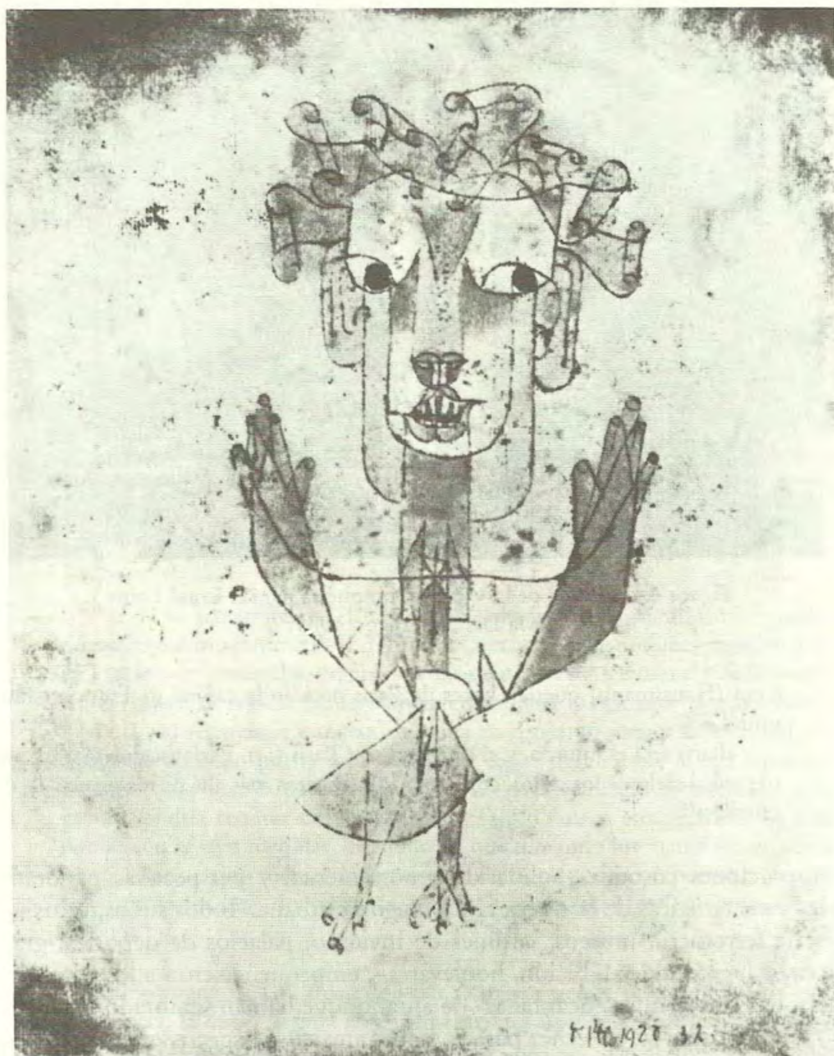


Figura 4.5. «Angelus Novus», Paul Klee, 1920.

4

En lo nuevo ¿dónde trazar la frontera entre realidad y apariencia?[72].

¿Cómo ver a través de esta fantasmagoría? ¿Cómo desenmascarar esas míticas metáforas del progreso que habían permeado el discurso público y exponerlas como la mistificación de la conciencia de las masas, en particular cuando el esplendor de la modernidad en la gran ciudad parecía brindar pruebas materiales del progreso ante los ojos de todo el mundo? Buscando contraevidencias en los registros históricos, Benjamin utilizó toda la imaginación académica a su disposición para descubrir las contraimágenes que desafiaran la semántica del progreso, con su identificación no mediada entre cambio tecnológico y mejoramiento social, y su imaginería del inevitable advenimiento de un cielo-en-la-tierra. Allí donde el mismo Marx había caído deslumbrado por el discurso del progreso, identificando a las revoluciones como «las locomotoras de la historia mundial», Benjamin señalaba: «Tal vez sea totalmente diferente. Tal vez las revoluciones sean el momento en que la humanidad, que viaja en ese tren, alcanza la palanca de emergencia»[73]. Allí donde la megalomanía de las proporciones monumentales, del «cuanto más grande, mejor», igualaba expansión capitalista e imperialista con el curso progresista de la historia, Benjamin buscaba los objetos pequeños, descartados, los edificios anticuados y las modas que, como «desechos» de la historia, evidenciaban una destrucción material sin precedentes. Y allí donde los saint-simonianos se apropiaban de un discurso religioso, que aún ejercía una poderosa fuerza semántica, para dotarlo de legitimidad histórica, Benjamin revertía la dirección de este discurso: de una reivindicación del curso por venir a una crítica radical de la historia desde una mirada retrospectiva.

Consideremos el diseño premiado para la remodelación de Porte Maillot (fig. 4.4). El concurso (promocionado como un *concours d'idées*, con escasa probabilidad de construirse realmente) fue auspiciado por la ciudad de París en 1931. El centro dramático de la composición ganadora (de Bigot) era una gigantesca escultura alada, un «ángel de la victoria» que celebraba la historia de los triunfos militares franceses y que se erigiría en el Rond Point de la Défense. La figura, de corte clásico, enfrenta el futuro con calmada confianza. Su monumental tamaño empequeñece a la multitud que siente así su insignificancia, su dependencia infantil de fuerzas superiores, en la escala cósmica de los acontecimientos mundiales y de los destinos nacionales. ¿Qué otra cosa podía resultar más diferente a este monumento que el «Angelus Novus» de Paul Klee (fig. 4.5), la pintura en la que Benjamin hallaba la personificación del «Ángel de la Historia», y que, en relación con el espectador, conserva proporciones humanas?

> Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies.... Este huracán (del paraíso) le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da

[72] V, p. 1217.

[73] *Notas a las Tesis de Filosofía de la Historia, I*, p. 1232.

la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso[74].

Una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia adelante, hacia la destrucción de la naturaleza material tal *como ésta realmente ocurrió*, proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que sólo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido).

Polvo

La comprensión fantasmagórica de la modernidad como una cadena de acontecimientos que conduce, a través de una continuidad histórica ininterrumpida, hacia la realización de la utopía social, a un «cielo» de armonía de clase y abundancia material, bloqueaba (como constelación conceptual) como una fuerza astrológica la conciencia revolucionaria. Benjamin se concentra en algunos pequeños e inexplorados motivos de las fuentes históricas que conducen al cuestionamiento. Allí donde el mito imagina las máquinas como un poder que conduce la historia hacia adelante, Benjamin proporciona evidencia material de que la historia no se ha movido. En realidad, la historia está tan quieta, que junta polvo. Los documentos históricos lo muestran. En 1859:

> «Retorno de las *Courses de la Marche:* El polvo ha superado todas las expectativas. La gente elegante que vuelve de la *Marche* se encuentra prácticamente sepultada por el polvo, como si fuera Pompeya; y tiene que ser desenterrada, si no con picos y palas, al menos con cepillos»[75].

El polvo se asienta en París, se agita y vuelve a asentarse[76]. Penetra en los Passages y se junta en sus rincones[77], se aposenta en las cortinas de terciopelo y en los tapizados de los salones burgueses[78], se trepa en las históricas figuras de cera del Musée Gravin[79]. Las colas de los vestidos femeninos a la moda barren el polvo[80]. «Bajo Louis-Philippe, el polvo incluso se esparció sobre las revoluciones»[81].

[74] Tesis, I, pp. 697-98.

[75] Henri de Pène (1859), citado en V, p. 165.

[76] «...(L)a rue Grange-Bateliére es particularmente polvorienta, y... uno se ensucia terriblemente en la rue Réamur» (Louis Aragon [1926] citado en V, p. 158).

[77] «Con el polvo, la lluvia obtiene su venganza en los Passages» (V, p. 158).

[78] «El terciopelo como trampa para el polvo. El secreto del polvo jugando a la luz del sol. El polvo y la sala» (V, p. 158).

[79] V, p. 1006.

[80] V, p. 158.

[81] V, p. 158. La prueba aportada por Benjamin es la siguiente escena polvorienta que muestra a la historia-detenida-en-sus-rastros. Ocurrió doce años después de la revolución de 1830 (que comenzó con la deserción de la Guardia Nacional, y no fue más allá del derrocamiento de la Casa de Borbón y su reemplazo por la Casa de Orleans, encabezada por Louis Philippe, el «rey burgués»), en ocasión del planeado matrimonio del joven Príncipe de Orleans: «... una gran celebración iba a tener lugar en el famoso salón de baile donde habían estallado los primeros síntomas de la revolución. Al comenzar a pulir el salón para la joven pareja, se lo halló tal como la Revolución (de 1830) lo había dejado. Sobre su piso se encontraron rastros del banquete militar –vasos rotos, corchos de champagne, pisoteadas escarapelas de la Garde du Corps y las cintas ceremoniales de los oficiales de los regimientos de Flandes» (Karl Gutzkow [1842] citado *ibid.).*

Fragilidad

Si bien la historia no se ha movido, esto no da seguridad a la ciudad de París. Al contrario, detrás de la ilusión de permanencia que querían crear las fachadas monumentales de Haussman, la ciudad es frágil. En realidad, lo sorprendente es que «París todavía existe»[82]. Es la habilidad para captar esta fragilidad la que Benjamin admiraba en los dibujos a tinta de París, compuestos por Charles Meyron en la víspera de las catastróficas demoliciones de Haussmann. La «modernización» de París condenaba al olvido a la historia borrando sus huellas. Las escenas de Meyron, en contraste, capturaban el carácter esencialmente fugaz de la historia moderna, y conmemoraban el sufrimiento de los vivos al registrar sus huellas.

> Un criterio para decidir si una ciudad es moderna: la ausencia de monumentos conmemorativos (New York es una ciudad sin monumentos conmemorativos - Döblin). Meyron hizo de las casas de vecindad, monumentos[83].

Fugacidad *sin* progreso, una inalcanzable persecución de la «novedad» que no produce nada nuevo en la historia –la hacen visibles los rasgos de *esta* temporalidad–, Benjamin nos proporciona la contraimagen directa del enfoque «el cielo-en-la-tierra»: «Modernidad, el tiempo del Infierno»[84]. La imagen del Infierno es la antítesis dialéctica de la apología decimonónica de la realidad moderna como Edad de Oro, y proporciona su radical crítica. Una nota de 1935 nos da este «esquema dialéctico»:

> Infierno-Edad de Oro. Palabras claves para el Infierno: Aburrimiento, Apuestas, Pauperismo. Un canon de esta dialéctica: la Moda. La Edad de Oro como catástrofe[85].

Benjamin no estaba sugiriendo que el mito del progreso debía ser reemplazado por una visión conservadora o nihilista sobre la repetición infernal como esencia de la historia en su totalidad. (Criticaba la creencia en «el eterno retorno» como «pensamiento ur-histórico, mítico»[86] en sí.) Por el contrario, el carácter mortalmente repetitivo del tiempo, que es parte de la arcaica imaginería mítica del Infierno describe lo verdaderamente moderno y novedoso de la sociedad de mercancías. A la inversa, la novedad no está ausente en lo arcaico: «Los castigos del infierno son, en todo caso, lo más nuevo que existe en este ámbito»[87]. La imagen de la modernidad como tiempo del Infierno

> (...) no tiene que ver con el hecho de que ocurra «siempre lo mismo» (a fortiori esto no es el eterno retorno) sino con el hecho de que en la faz de esa desme-

[82] León Daudet (1930), citado en V, p. 155.

[83] V, p. 487. «El viejo París ya no existe. La forma de una ciudad cambia más rápido –¡*ay!*– que el corazón mortal». Estas líneas de Baudelaire podrían servir de epígrafe a las obras completas de Meyron (Gustave Geffroy [1926], citado en V, p. 151).

[84] V, p. 1010.

[85] V, p. 1213.

[86] V, p. 177.

[87] V, pp. 1010-11.

surada cabeza llamada tierra precisamente lo que es más nuevo no cambia nunca; que esto «más nuevo» en todas su partes sigue siendo lo mismo. Constituye la eternidad del Infierno su búsqueda sádica de innovación. Determinar la totalidad de los rasgos en los que esta «modernidad» imprime su huella significaría representar el Infierno[88].

La moda

En la imagen del Infierno como configuración de repetición, novedad y muerte, Benjamin se abría a la comprensión filosófica del fenómeno de la moda específico de la modernidad capitalista[89]. Una «metafísica de la moda» estaba proyectada para el *Passagen-Werk*[90], y las primeras notas describen los ejes de su exposición. La moda no es sólo la moderna «medida del tiempo»[91], sino que encarna la transformada relación entre sujeto y objeto que resulta de la «nueva» naturaleza de la producción de mercancías. En la moda, la fantasmagoría de las mercancías se adhiere a la piel.

El vestido es casi literalmente la frontera entre sujeto y objeto, el individuo y el cosmos. Esta ubicación da cuenta, seguramente de su significación emblemática a través de la historia. En la Edad Media, el atuendo «adecuado» era el que llevaba el sello del orden social: los afeites eran un reflejo de un cosmos divinamente ordenado, y el signo de la propia posición en ese cosmos[92]. Por supuesto, la posición de clase era tan estática entonces como la naturaleza en la que los hombres veían reflejadas sus vidas: el accidente del nacimiento determinaba la situación social de cada quien, ésta, a su vez, determinaba las probabilidades de muerte. En una época en que tales mediaciones de la biología eran aceptadas como destino, los estilos del vestir reforzaban la jerarquía social a través de su reiteración. Sobre este fondo, el momento positivo de la moda moderna resalta con claridad. La constante búsqueda de «la novedad», de la separación de lo dado, identifica las cohortes generacionales cuya forma de vestir simboliza el fin de la dependencia y de la determinación natural de la niñez, y la entrada en su propio papel colectivo como actores sociales. Interpretada de manera afirmativa, la moda moderna irreverente frente a la tradición celebra más a la juventud que a la clase social, y es así emblema del cambio social. El *Passagen-Werk* nos dice que la «moda» se extiende a las clases bajas en el

[88] V, p. 1011.

[89] Benjamin escribe que la moda era desconocida para la antigüedad (V, p. 115) como lo es para las sociedades revolucionarias y comunistas que, como anticipara Cabet (V, p. 120), experimentan el «final de la moda» (V, p. 1211). «¿Acaso muere la moda –en Rusia por ejemplo– porque no puede mantener el ritmo en ciertas áreas al menos?» (V, p. 120). Pero Benjamin también observa que la forma capitalista de la moda no es la única imaginable. El utopista Charles Fourier anticipaba gran variedad y abundancia en la moda, pero en bienes de tan excelente calidad que durarían eternamente: «incluso los más pobres tienen... un armario lleno de ropa para cada una de las estaciones» (citado en V, p. 129).

[90] El 17 de marzo de 1928 Benjamin escribió a Hofmannsthal: «Actualmente trabajo en lo que, de manera pobre y limitada, hasta ahora se intentó como una presentación y exploración filosófica de la moda: ¿De qué se trata esta división natural y totalmente irracional del tiempo?» (V, p. 1084).

[91] V, p. 997.

[92] Ver Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, N. York, Cornell University Press, 1982, p. 131.

siglo XIX. 1844: «el algodón remplaza al brocado, al satén... y muy pronto, gracias al espíritu revolucionario (de 1789) el atuendo de las clases bajas se vuelve más cómodo y más atractivo a la vista»[93]. Un cierto «carácter plebeyo» del atuendo se pone de moda[94]. Específicamente para las mujeres, los cambios en la moda fueron un indicador visible de la nueva libertad social. Benjamin cita este texto de 1873:

> «El triunfo de la burguesía modifica el atuendo femenino. El vestido y el peinado se vuelven más amplios... los hombros se expanden con las mangas carnero (...). No mucho tiempo después volvieron los miriñaque y las amplias faldas. Así vestidas, las mujeres parecían destinadas a una vida sedentaria en la familia, ya que nada en su manera de vestir daba la idea de movimiento o parecía favorecerlo. Esto cambió totalmente con la llegada del Segundo Imperio. Los lazos familiares se distendieron, un lujo siempre creciente corrompió la moral (...). Los vestidos de las mujeres cambiaron de arriba a abajo... El miriñaque retrocedió y se concentró en una cadera acentuada. Se hizo todo lo posible por impedir que la mujer se sentara; se eliminó todo lo que dificultaba su caminar. Peinado y vestido se elaboraban como para ser vistos de costado. En realidad, el perfil es la silueta de una persona... que pasa, que se nos escapa[95].

A veces Benjamin describe a la moda como una predicción del cambio histórico[96], pero otras (especialmente en la década de 1930) busca en la moda una explicación de la ausencia de dicho cambio[97]. En el exposé de 1935, Benjamin subraya: «La moda prescribe el ritual a través del cual el fetiche de la mercancía quiere ser adorado»[98]. Ese ritual no podría haber sido más diferente de aquellos ritos ligados a

[93] Edouard Foucaud (1844), citado en V, p. 125.

[94] Egon Friedell (1931), citado en V, p. 125.

[95] Charles Blanc (1872), citado en V, p. 123.

[96] Una entrada anterior reconoce el potencial anticipatorio de la moda en general: «El interés más candente de la moda para el filósofo radica en sus extraordinarias anticipaciones... (La moda está) en contacto con lo que vendrá, gracias a la fuerza del incomparable olfato del colectivo femenino por aquello que ya está en el futuro. Cada estación, con sus nuevas creaciones, trae una suerte de avance de las cosas por venir. La persona que entiende cómo leerlas sabrá con anticipación no sólo acerca de las nuevas corrientes artísticas sino también sobre nuevas leyes, guerras y revoluciones» (V, p. 112). Benjamin se refiere a la tendencia de la moda a revelar el cuerpo en los momentos en que la revolución es inminente (ver V, p. 1129); en contraste, la moda de la crinolina en los primeros tiempos del Segundo Imperio, con su forma cónica se mimetizaba con la forma de las jerarquías burocráticas imperiales. Cita a Friedrich Theodor Vischer (1879): La crinolina es símbolo inconfundible de la reacción imperialista (que) tapó con su poder, como si fuera una campana, lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto de la revolución» (V, p. 116).

[97] Entradas posteriores omiten las referencias eufóricas al poder predictivo del «colectivo femenino» y son más críticas. Benjamin cita la observación de Simmel en el sentido que «las modas son siempre modas de clase, que las modas de las clases superiores se diferencian de las de la clase baja, y son abandonadas en el momento en que esta última comienza a apropiárselas» (Simmel [1911], citado en V, p. 127). Las entradas a partir de 1938 señalan el papel crucial del capital en la distorsión de los aspectos utópicos de la moda. Benjamin cita a Fuchs: «Debemos repetir que los intereses de la división de clase son sólo una de las causas del frecuente cambio de la moda, y que es igualmente significativo el cambio frecuente de la moda como consecuencia del modo de producción del capital privado, en tanto debe incrementar constantemente sus posibilidades de renovación en interés de la ganancia» (E. Fuchs, citado en V, p. 128). Sobre la conexión entre la moda, la división de clases y las necesidades de la producción capitalista, ver V, pp. 124-129.

[98] V, p. 51.

la tradición que festejaban las fiestas y estaciones por las que la «antigua» naturaleza era reverenciada y que marcaban los ciclos vitales recurrentes de la naturaleza orgánica. Los ritos primaverales de la moda celebran la novedad no la recurrencia; requieren no del recuerdo sino del olvido, incluso del pasado más reciente. En el Hades de la mitología griega y romana, el río Leteo provocaba el olvido de la vida anterior de aquel que bebía de sus aguas. El efecto que provoca la satisfacción de esta sed de novedad en la memoria histórica colectiva no es diferente[99]. «Las modas son el medicamento que compensa los desgraciados efectos del olvido, a escala colectiva»[100].

Reificada en las mercancías, la promesa utópica de la transitoriedad de la moda sufre una reversión dialéctica: la viva capacidad humana para el cambio y la variación infinita se aliena, y se afirma sólo como una cualidad del objeto inorgánico. En contraste, el ideal para los sujetos humanos (urgidos a una conformidad rigurosa con los dictados de la moda)[101] se transforma en el biológico rigor mortis de la eterna juventud. Es por ello que se adora a la mercancía –en un ritual que, por supuesto está destinado a fracasar. Valéry habla de la «absurda superstición de lo nuevo»[102]. Benjamin nos hace *ver* esto, al revelar la lógica de la modernidad como «el tiempo del Infierno»:

> Cómo este tiempo no quiere saber de la muerte, también cómo la moda se burla de la muerte, cómo la aceleración del tráfico, el tempo de la comunicación de información en el que se superponen las ediciones de los periódicos, apunta precisamente a la eliminación de todo final sorpresivo, y cómo la muerte como incisión se conecta con todos los rectos cursos del tiempo divino[103].

Esterilidad

La mujer es la figura central de la «metafísica de la moda» de Benjamin, no sólo porque París era la capital de la moda específicamente femenina[104], sino porque la fecundidad femenina personifica la creatividad de la vieja naturaleza, cuya transitoriedad tiene su origen en la vida antes que en la muerte. La productividad orgánica femenina, que contrasta con la productividad mecánica del industrialismo del siglo XIX, aparece como una amenaza para la sociedad capitalista, tal como Malthus había sostenido a comienzos de siglo, y como un estilo estético que ha llegado a su fin: «El punto más alto de un ordenamiento técnico del mundo reside en la liquidación de la fecundidad. La belleza ideal del *Jugendstil* está representada por la mujer frígida. *Jugendstil* ve en cada

[99] V, p. 1001.

[100] V, p. 131.

[101] Benjamin cita a Rudolph von Jhering (1883) «... el tercer motivo de nuestra moda actual: su... tiranía. La moda encierra el criterio externo por el cual alguien... pertenece a "la buena sociedad". Quien no quiera quedarse al margen debe seguirla....», V, p. 125.

[102] Paul Valéry (1935), citado en V, p. 123.

[103] V, p. 115.

[104] «La moda de comprar el guardarropas en Londres refiere sólo a los hombres; para las mujeres, incluso para la extranjeras, la moda siempre ha sido surtirse en París» (Charles Seignobos, 1931, citado en V, p. 126).

mujer no a Helena sino a Olimpia»[105]. Pero si la fecundidad femenina amenaza la sociedad de mercancías, el culto de lo nuevo a su vez la amenaza a ella. La muerte y el deterioro, ya no más simples partes de la vida orgánica, son lanzados contra la mujer como un castigo o un destino especial. Su «continuo esfuerzo por ser bella»[106] es una reminiscencia del castigo repetitivo del Infierno. «De la debilidad de la posición social de las mujeres»[107] brota el atractivo extraordinario que para ellas representa la moda. Ser «contemporáneo de todos»[108] significa nunca –«esa es la satisfacción más secreta y apasionada que la moda proporciona a las mujeres»[109]–. Pero la moda no cambia la realidad que ha transformado la potencia biológica femenina en una debilidad en primer término[110], y que ve incluso a la flor viviente como «emblema del pecado»[111]. Con ínfimas variaciones[112], la moda oculta la realidad. Como la renovación urbana de Haussmann, reordena lo dado, sólo simboliza el cambio histórico en lugar de introducirlo.

En el desplazamiento de la transitoriedad de la naturaleza a las mercancías, la fuerza vital de la sexualidad también se desplaza. ¿Qué es lo que se desea? Ya no más al ser humano: la atracción sexual emana de las ropas que uno usa (fig. 4.6)[113]. La Humanidad es aquello sobre lo que se cuelga el sombrero.

En una inversión macabra del sueño utópico de reconciliación entre humanidad y naturaleza, la moda «inventa una humanidad artifical»[114]. Los vestidos imitan a la naturaleza orgánica («las mangas se parecen a las alas de los pingüinos»[115], frutas y flores se transforman en adornos del peinado[116], las espinas de pescado decoran los sombreros, y las plumas no sólo están ahí, sino también en los zapatos de noche y en los paraguas[117]) mientras que el cuerpo humano vivo imita al mundo inorgánico (a través de los cosméticos, la piel trata de lograr el color de la taffeta rosada[118], las

[105] V, p. 694.
[106] Helen Grund (1933), citado en V, p. 123.
[107] George Simmel (1911), citado en V, p. 127.
[108] V, p. 1213.
[109] V, p. 115.
[110] Benjamin se refiere al «culto al amor». «Intento por conducir a la fuerza técnica de producción al campo contrario a la fuerza natural de producción» (V, p. 1210).
[111] V, p. 1015. Referencia a Baudelaire.
[112] En referencia a la mujer, Friedell explica: «que la historia de su vestimenta sorprendentemente muestra pocas variaciones, y ellas no van más allá de un cambio de... matices: el largo de la cola, altura del peinado, largo de manga, amplitud de la falda, colocación de la cintura. Incluso revoluciones radicales tales como el actual corte de cabello son sólo «el eterno retorno de lo mismo»... «Según este autor, la moda femenina contrasta con el carácter más variado y definitorio de la moda masculina» (Egon Friedell, 1931, citado en V, p. 120).
[113] En conexión con las exposiciones universales y la exhibición de mercancías, Benjamin estudió muy de cerca las litografías del siglo XIX de Grandville. En *Un autre monde*, de Grandville, se presenta la imaginería del Cielo y el Infierno en conexión con París, cuando el héroe Krackq sueña que está visitando el paraíso pagano, los «Campos Elíseos» y encuentra allá tres famosos personajes de su propio tiempo que gozan los placeres materiales de los Champs Elyseés de París; luego Krackq se traslada a las regiones inferiores, donde el negocio de barcazas que cruzan el río Styx está siendo arruinado por la construcción (como entonces en París) de un puente de hierro (V, p. 215).
[114] «Focillon (1934) sobre la fantasmagoría de la moda» (citado en V, p. 1311).
[115] V, p. 115.
[116] V, pp. 117-18.
[117] Apollinaire (1927), citado en V, pp. 118-19.
[118] V, p. 132.



Figura 4.6. «Gente a la moda representada en público por su indumentaria». Grandville, 1844.

faldas de crinolina transforman a la mujeres en «triángulos «o en «equis»[119] o en «campanas ambulantes»)[120].

Muerte

El nacimiento, escribe Benjamin, es una condición «natural», la muerte es «social»[121]. La moda es la «superación» *(Aufhebung)* del nacimiento en tanto nueva fuente de novedad, «supera» a la muerte al hacer de la mercancía inorgánica misma el objeto del deseo humano[122]. La moda es el medio que «seduce (al sexo) más profundamente al mundo inorgánico», al «reino de las cosas muertas»[123]. Es el «punto dialéctico de contacto entre mujer y mercancías, deseo y cadáver»[124]. Por su poder de dirigir el deseo libidinal hacia la naturaleza inorgánica, la moda conecta el fetichismo de la mercancía con el fetichismo sexual característico del moderno erotismo, que «baja las barreras entre mundo orgánico e inorgánico»[125]. Así como el muy admirado maniquí tiene sus partes movibles[126], así la moda impulsa la fragmentación fetichista

[119] V, p. 1207.
[120] Auguste Blanqui (1985), citado en V, p. 129.
[121] V, p. 130.
[122] V, p. 130.
[123] V. p. 118.
[124] V, p. 11.
[125] V, p. 118.
[126] V, p. 126.

del cuerpo viviente[127]. La mujer moderna que se alía con «lo siempre nuevo» de la moda contra la decadencia natural reprime su propio poder productivo, imita al[128], y entra a la historia como un objeto muerto, como «un cadáver alegremente adornado»[129]. La moda «prostituye al cuerpo vivo degradándolo al mundo inorgánico»[130], en el momento en que las mismas prostitutas comienzan a depender de la atracción mercantil de un vestido a la moda, vendiendo sus cuerpos como si fueran cosas[131].

> Porque la moda nunca fue otra cosa que la parodia de un cadáver alegremente adornado, la provocación de la muerte por intermedio de las mujeres y (entre ruidosos slogans envasados) el amargo y murmurante tête-a-tête con la decadencia. Eso es la moda. Por eso cambia tan rápidamente, coqueteando con la muerte, volviéndose ya otra cosa distinta, algo nuevo, mientras la muerte la busca para derribarla. Lo ha engañado durante casi cien años. Ahora, finalmente, está lista para abandonar el campo. Pero en las orillas de un nuevo Leteo que deja fluir su curso de asfalto a través de los pasajes, él erige como trofeo las armaduras de las prostitutas[132].

Las envejecidas prostitutas que se reúnen con otros anticuados objetos de deseo en los pasajes son pistas hacia las verdades de la moda, que, al transformar el cuerpo en una mercancía sexual, sólo sabe escapar a la muerte, representando su pantomima.

El sub-mundo de París

En la representación del Infierno como esencia de la sociedad moderna, el *Passagen-Werk* examina literalmente el subsuelo de París, sus sistemas de pasadizos subterráneos. Las catacumbas: por un precio, en la Edad Media, se podía visitarlas y se mostraba «al diablo en su infernal majestuosidad»; durante la Revolución Francesa, las noticias clandestinas de la revuelta circulaban a través de ellas sin ser detectadas, y «aún hoy, pagando dos francos por el boleto de entrada se puede visitar este París nocturno, que resulta más barato y menos peligroso que el mundo de arriba»[133]. Las viejas canteras de piedra: es mejor no internarse en ellas sin un guía «si no se quiere ser asaltado y morir de hambre»[134]. La cava en Chatelet: los prisioneros eran encerrados en esta «tumba del Infierno» antes de ser enviados a las galeras[135]. Los pasajes subterráneos bajo los fuertes de París, «tan extensos que podrían

[127] Benjamin apunta que esta fragmentación que «secretamente valora la imagen del cadáver» puede encontrarse en la literatura barroca y también en Baudelaire (V, p. 130). Ver cap. 6.

[128] V, p. 139.

[129] V, p. 111.

[130] V, p. 51. El pasaje continúa: Moda «afirma los derechos del cadáver sobre los vivos. El fetichismo, que está en la base del atractivo de lo inorgánico, es su nervio vital, y el culto de la mercancía lo recluta para su servicio» *(ibid.)*.

[131] «... Resulta difícil distinguir, sólo por su vestimenta, a una mujer honesta de una cortesana» (Charles Blanc, 1872, citado en V, p. 124). En realidad «El tipo de moda (en el Segundo Imperio) es la *grande dame* que actúa como si fuera una cocotte» (Egon Friedell, 1931, citado en V, p. 125).

[132] V, p. 111. La figura de la prostituta en el escenario de los Pasajes, en conexión con la moda y las mercancías, la muerte y el deseo, recuerda la descripción de Aragon en *Le paysan de Paris.*

[133] V, p. 137.

[134] J. F. Benzenberg (1805), citado en V, p. 143.

[135] Victor Hugo (1881), citado en V, p. 146.

albergar a más de la mitad de la población de París»[136], fueron utilizados para encerrar a los participantes en la insurrección de junio de 1848[137]. Los desagües de París: los éxitos ingenieriles de Haussmann con el alcantarillado de París provocaron el comentario de que había estado más inspirado por los dioses del submundo que por los de arriba[138]. Y finalmente, el submundo más moderno de París, que para Benjamin evoca al más antiguo:

> El metro, donde en las tardes las luces brillan con tonos rojos (...) muestra la senda que desciende al Hades de los nombres: Combat, Elysée, Georges V, Etienne Marcel, Solferino, Invalides, Vaugirard han sacudido primorosas calles y plazas, y, aquí en la oscuridad horadada de luces, atravesada de silbatos, se han transformado en deformados dioses de las cloacas, duendes de las catacumbas. Este laberinto encierra en su interior no sólo uno, sino docenas de ciegos toros salvajes, en cuyas fauces son obligados a arrojarse, no sólo una virgen Tebana una vez al año, sino cada mañana miles de anémicas jóvenes sirvientas y somnolentos empleados[139].

Como parte de la «tipología mitológica» de París[140], los Pasajes entran en esta constelación subterránea, no en su encantada forma original, sino en su existencia fantasmal del presente. La «compacta oscuridad» que parece emanar de los Passages y que se arroja sobre los paseantes, obligándolos a huir temerosos, es como «los lugares que en la Antigua Grecia descendían al Hades»; su «historia, condición y dispersión» se transforman en la clave de este siglo hacia su pasado, hacia el «submundo en el que se hundió París»[141].

Retorno

La temporalidad mítica de la modernidad revive como tipos sociales contemporáneas las figuras arcaicas del Hades, cuyos castigos encuentran eco en el carácter repetitivo de la existencia moderna:

> La esencia de la ocurrencia mítica es la recurrencia. Está inscrita, como una oculta figura, en la futilidad escrita en las estrellas para varios de los héroes del submundo (Tántalo, Sísifo o las Danaides)[142].

Para los» héroes» de la sociedad de masas, la experiencia de la futilidad no es diferente. (Ya hemos visto de qué manera la moda distribuye estos castigos.) La fan-

[136] Sigmund Engländer (1864), citado en V, p. 142.

[137] «Es tan intenso el frío en estas galería subterráneas que muchos prisioneros (de la insurrección de junio) sólo podían conservar el calor corriendo continuamente o moviendo los brazos, y nadie se atrevía a acostarse sobre las frías piedras. Los prisioneros bautizaron a los pasajes con nombres de las calles de París, y al encontrarse intercambiaban sus direcciones» (Sigmund Engländer, 1864, citado en V, p. 142).

[138] Dubech D'Espezel, 1926, citado en V, p. 142.

[139] V, pp. 135-36.

[140] V, p. 1020.

[141] V, p. 1019. Benjamin compara la topografía de los Pasajes de París con la topografía de Grecia «cuando los lugares de culto y muchos otros monumentos comenzaban a decaer» (V, p. 133).

[142] V, p. 178.

tasmagoría del siglo XIX representaba a los cajeros de los cafés como deidades encantadas; Benjamin en cambio los compara con las Danaides, cuyo castigo consistía en tener que arrastrar agua en un cedazo y volcarla en vasijas rotas[143]. Existe una «estructura particular del destino que puede ser reconocida sólo en el dinero; y una estructura particular del dinero que se reconoce sólo en el destino»[144]. Este destino persigue a quienes a su vez persiguen la felicidad y creen que el dinero puede comprarla: el Tántalo moderno es el eterno buscador de amor, a partir de un caminante o una paseante cualquiera, así como el apostador moderno[145] que apuesta a su número de la suerte en la ruleta y cuyo ojo «cae compulsivamente, como la bola de marfil, sobre la ranura roja o la negra»:

> No transforma acaso a los pasajes en un Casino, en una sala de apuestas donde él pone las fichas rojas, azules y amarillas de la emoción sobre las mujeres, sobre un rostro que aparece de repente –¿le devolverá la mirada?– en una boca silenciosa –¿le hablará?–. Aquello que contempla al jugador desde cada número del fieltro verde –la felicidad– le guiña el ojo desde cada cuerpo de mujer, como la quimera de la sexualidad: como su tipo[146].

El pecado

En las imágenes de Benjamin, el Infierno nombra directamente a la realidad[147], y el pecado de los vivos es su propio castigo. Este pecado tiene su fuente, no en el deseo mismo («sólo un idealismo ignorante puede creer que el deseo sensual, de cualquier tipo, puede designar el concepto teológico de pecado»[148]) sino en la supersticiosa (mítica) capitulación del deseo ante el destino. Esto ocurre en la moda, en la que el deseo sensual activo capitula ante los objetos y se pervierte en el deseo pasivo de nuevas sensaciones[149]. De manera semejante:

> En el apostador y la prostituta la superstición proporciona las representaciones del destino, llenando la relación basada en el deseo con la inquietud por el destino y con la lascivia del destino, rebajando al deseo a su propio nivel[150].

En las notas tempranas, en un lenguaje explícitamente teológico, Benjamin describe una «vida con Dios», alternativa conectada al deseo por el nombre: «El nombre mismo es el grito del deseo desnudo. Este nombre sagrado, sobrio, privado de todo destino no conoce mayor oponente que el destino (...)[151]. Benjamin se está

[143] V, p. 1008.

[144] V, p. 1033.

[145] Las apuestas, como la prostitución, no eran nuevas, pero el capitalismo cambió sus formas: así como la prostitución en las grande ciudades se volvió emblema de la forma mercancía, así: «La especulación en la Bolsa provocó que las formas de apuesta que venían de la sociedad feudal, fueran desapareciendo. ... Lafarque define el juego como una réplica en miniatura de los misterio de la situación de mercado» (V, pp. 56-57).

[146] V, p. 1046.

[147] Al criticar el concepto de progreso Benjamin se refiere a un pensamiento de Strindberg: «El infierno no es algo pueda erigirse frente a nosotros, no es otra cosa que esta vida» (Zentral park, I, p. 683).

[148] V, p. 1056.

[149] V, p. 114.

[150] V, p. 1057.

[151] V, p. 1057.

citando aquí en un contexto diferente, basándose en sus escritos anteriores sobre el lenguaje, en los que la idea del «nombre» se refiere al poder cognoscitivo, otorgado por Dios, de los humanos entre todas las criaturas, para traducir el Ser al lenguaje, es decir, para revelar su significado: Adán, el primer filósofo, nombró las criaturas del Paraíso[152]. Este poder –y la responsabilidad moral como criaturas divinas– es pecaminosamente descartado por los hombres, cuando permiten *ser* nombrados por un destino mítico y se arrodillan ante él. En su forma política, este pecado es el fascismo:

> El concepto (fascista) de «experiencia total», mortal por naturaleza se aloja en el destino. La guerra resulta insuperable para su prefiguración («Muero, por el hecho de haber nacido alemán»)[153].

Aburrimiento

> La monotonía se alimenta de lo nuevo[154].

El infernal tiempo repetitivo –espera eterna marcada por una secuencia «discontinua» de «interrupciones»[155]– constituye la forma particularmente moderna del aburrimiento, que ya en la década de 1840 comenzó a «ser experimentada como epidemia» en París[156]. «Francia está aburrida» anunció Lamartine en 1839[157]. La remodelación de Haussmann no ayudó mucho: «Estas grandes calles, las grandes estaciones, los grandes edificios, los grandes desagües, con su fisonomía mal copiada o mal imaginada (...), exhalan aburrimiento»[158]. Benjamin comenta «Cuanto más

[152] Ver la interpretación filosófica de Benjamin del primer capítulo del Génesis en «Uber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» (II, pp. 140-57), donde Adán, que dio nombre a las criaturas de Dios en el Paraíso, es llamado «el primer filósofo». He aquí una tensión entre el polo receptivo y el polo espontáneo del «nombrar» humano (tensión expresada en el doble sentido de la palabra alemana *«heisse»:* significar y ser nombrado) Benjamin quiere insistir en que el significado de la naturaleza se revela a los humanos (en lugar de ser creado por ellos). Los humanos «dan la palabra» a la esencia lingüística de las cosas, al traducir su lenguaje mudo y sin nombres al lenguaje de sonidos y nombres de los humanos. Pero es el lenguaje de Dios el que los crea y «hace que las cosas se conozcan por su nombre» (*ibid.*, pp. 142-49). Sin el apoyo del relato del Génesis (que, podría sostenerse, da expresión mítica a un deseo filosófico más que a una verdad filosófica) resulta problemático mantener una distinción filosófica entre la creación y la interpretación de sentido. Volveremos sobre esto en el capítulo 7.

[153] V, p. 962.

[154] Jean Vaudal (1937), citado en V, p. 168.

[155] Es un mundo de estricta discontinuidad: «Lo siempre-otra vez nuevo no es lo viejo que permanece, ni el pasado que vuelve, sino uno-y-lo-mismo atravesado por incontables interrupciones (el apostador vive en la interrupciones... y lo que resulta de ello: el Tiempo del Infierno» (V, p. 1011).

[156] V, p. 165.

[157] V, p. 167.

[158] Louis Veuillot (1914), citado en V, p. 160. Benjamin cita de las memorias de Haussmann (1890), una conversación con Napoleón III: «Napoleón: "Está ud. en lo cierto al afirmar que el pueblo francés, considerado tan mudable, en el fondo es el más rutinario del mundo!». Haussmann: "Estoy de acuerdo, si me permite una especificación: ¡en lo que refiere a las cosas!... Supuestamente yo he cometido la doble injusticia de haber perturbado a la población de París, trastornando *(boulversant),* "boulevardisando" *(boulevardisant)* todas las secciones de la ciudad y aburriendo a los franceses, al obligarlos a ver sin embargo la misma escena en el mismo escenario» (citado en V, p. 187).

se regula la vida administrativamente, más aprende la gente a esperar. Los juegos de azar tienen la gran atracción de liberar a la gente de la espera»[159]. La espera infinita hace atractiva a la finalidad del destino. Sin embargo, no se escapa fácilmente del aburrimiento. Amenaza al apostador, al drogadicto, al flâneur, y al dandy, a los que parecen elegir libremente su destino[160] no menos que a los que no pueden hacerlo, a los trabajadores externamente obligados a sus máquinas[161]. Benjamin llama al aburrimiento un «índice de participación en la somnolencia colectiva»[162]. Pero es una somnolencia en la que las diferencias de clase son cruciales. Si la historia, lejos de progresar en la senda de la tecnología, está detenida en la estructura actual de relaciones sociales, es porque los obreros no pueden permitirse dejar de trabajar, y la clase que vive de este trabajo no puede permitir que la historia avance. «Estamos aburridos cuando no sabemos qué estamos esperando»[163]. Las clases superiores no saben, y no quieren saber, que la fuente objetiva del aburrimiento es la historia que languidece, y que el momento de su propia caída se ha demorado. Son adictos al aburrimiento[164], y a permanecer adormecidos. El hombre promedio, y el poeta[165] culpan al clima del aburrimiento[166]. Pero para la clase obrera, el trabajo industrial sacude la ilusión de que la naturaleza, más que la sociedad, tiene la culpa. Benjamin caracteriza al «trabajo fabril como la estructura económica del aburrimiento ideológico de las clases superiores» para las que el aburrimiento está a la moda, citando a Engels (1844) acerca de la condición de la clase obrera en Inglaterra:

> «La tenebrosa rutina de una infinita agonía de trabajo, en que el idéntico proceso mecánico se lleva a cabo una y otra vez, es como la tarea de Sísifo: el peso del trabajo, como las rocas, caen repetidamente sobre los exhaustos obreros»[167].

Benjamin distingue políticamente diferentes tipos sociales según su actitud frente al aburrimiento: el apostador que sólo mata el tiempo[168], el flâneur que «carga el tiempo como si fuera una pila» y, finalmente, un tercer tipo: el que carga

La crítica de Blanqui a Haussmann: «Nada es más triste que este inmenso reordenamiento de piedras a manos del despotismo, sin espontaneidad social. No existe síntoma más sombrío de decadencia. Mientras Roma se hundía en la agonía, sus monumentos se levantaban cada vez más numerosos y gigantescos. Estaba construyendo su tumba, poniéndose hermosa para la muerte» (Auguste Blanqui, citado en V, p. 20).

[159] V, p. 178. Una «metafísica de la espera» había sido planeada para el *Passagen-Werk* bajo la palabra clave «Aburrimiento».

[160] *Konvolut D.*, titulado «Aburrimiento, Eterno Retorno» (Baudelaire se refiere al dandy como un «Hércules desempleado»).

[161] Jules Michelet (1846) se refiere a la primera especialización de la mano de obra no especializada como «el infierno del aburrimiento» en las hilanderas: «Siempre, siempre, siempre es la palabra invariable que la rueda automática... hace sonar en nuestros oídos. Uno jamás se acostumbra». (Michelet, citado en Friedman [1936], V, p. 66.)

[162] V, p. 164. «El aburrimiento es siempre la superficie exterior de acontecimientos inconscientes», V, p. 1217.

[163] V, p. 161.

[164] «Esperar y hacer esperar a la gente. La espera es la forma de existencia de los elementos parasitarios (de la sociedad)», V, p. 1217.

[165] Es la fuente del «spleen» en Baudelaire. Su París es lluvioso, sombrío (V, p. 157).

[166] «Nada aburre tanto al hombre promedio como el cosmos. De allí la íntima conexión que él encuentra entre el aburrimiento y el clima» (V, p. 157). Benjamin apunta «el doble significado» de *temps* en francés (tiempo y clima) (V, p. 162).

[167] V, p. 162.

[168] V, p. 164.

el tiempo y recupera su energía transformada: «en la forma de la expectativa»[169]. Pero a quien realmente se dirige Benjamin, es al revolucionario, para quien «el aburrimiento es la antesala de grandes hazañas»[170]. Pero el auténtico horror infernal del tiempo moderno es que la revolución misma puede llegar a ser su víctima, condenada a repetirse y condenada a fracasar: 1789, 1830, 1848, 1871. Cuatro «revoluciones» en nombre de la democracia y la justicia universales, cada una de ellas desembocando en la consolidación de los mismos intereses particulares y el control de clases; todas, salvo la primera, interrupciones temporales, que dejaron fundamentalmente intocadas las relaciones sociales de clase.

5

Encarcelado en el Fort du Taureau durante la Comuna de París, Auguste Blanqui, ya un anciano y veterano de las tres revoluciones del siglo, escribió un libro de especulaciones cosmológicas[171] que incluía imágenes de la historia tan cercanas a la presentación de la modernidad como el Infierno del *Passagen-Werk*. Cuando Benjamin tropezó con este texto casi desconocido a finales de 1937[172], no pudo dejar de considerarlo como una sustanciación documental de su propia obra. La diferencia crucial entre sus posiciones, era que Blanqui, aunque identificaba la fantasmagoría con el infierno y no con el cielo, no llegaba a ver la inadecuación de la política putschista del anarquismo, que había sido su posición de toda la vida. En cambio, absolutizaba erróneamente el Infierno de la sociedad de mercancías, describiéndolo con una monumentalidad equivalente[173]. Blanqui proyectaba sobre todo el universo no una idea de progreso, sino de catástrofe:

> La visión cósmica que Blanqui diseña en éste (su último libro escrito), que toma sus datos de las ciencia naturales mecanicistas de la sociedad burguesa, es infernal –y al mismo tiempo complementaria a esa sociedad a la que B(lanqui), al final de su vida, se veía obligado a reconocer como victoriosa–. Lo que resulta desconcertante es que no hay ironía alguna en su descripción. Es un sometimiento ilimitado, pero al mismo tiempo, es la acusación más terrible contra una sociedad que lanza esta imagen del cosmos como su proyección a los cielos[174].

En la visión de Blanqui: «uno elige por azar o por elección, no hay diferencia, uno no escapa al destino»[175]. No hay escape, porque la existencia humana está sometida al mismo proceso de reproducción duplicadora que caracteriza a la mercancía producida en masa:

[169] V, p. 164.
[170] V, p. 161.
[171] «L'Eternite par les Astres», París, 1872.
[172] Carta a Horkheimer, 6 de enero de 1938, citado en I, p. 1071.
[173] «Blanqui se somete a la sociedad burguesa pero cae de rodillas con tal fuerza que el trono comienza a temblar» (V, p. 168).
[174] El pasaje concluye: «La obra, que tiene gran fuerza lingüística, muestra una notable relación tanto con Baudelaire como con Nietzsche» (V, p. 169), ver también la carta a Horkheimer del 6 de enero de 1938, I, p. 1071.
[175] Auguste Blanqui (1872), citado en V, p. 170.

«... La existencia (de una persona) se divide en dos, un planeta para cada quien, hasta que se bifurca una segunda, una tercera vez, miles de veces (...) diez mil ediciones diferentes»[176].

En todos los planetas, a lo largo y a lo ancho del universo:

«La misma monotonía, la misma inmovilidad en las estrellas lejanas. El universo se repite sin fin, y permanece en su sitio, asentando su suelo»[177].

Los castigos del antiguo Hades no podrían haber sido más insoportables que la descripción de Blanqui de la historia presente de lo viviente:

Lo que escribo ahora en una celda de la prisión de Fort du Taureau lo he escrito antes y seguiré escribiéndolo por la eternidad, *sobre una mesa, con una pluma*, vestido de la misma manera, en circunstancias que son absolutamente similares. Es lo mismo para todos. Uno tras otro, cada uno de estos planetas se hunde en las llamas de la renovación, reviviendo y cayendo de nuevo, el monótono fluir de un reloj de arena, que se invierte y se vacía eternamente. Lo nuevo es siempre viejo, y lo viejo continuamente nuevo (...). El número de nuestros dobles es infinito en el tiempo y en el espacio (...). Estos dobles son carne y hueso, en realidad, pantalón y saco, crinolina y chignon. No son fantasmas. Son el presente eternizado. Sin embargo, he aquí una gran grieta: no existe progreso alguno. ¡Alas! No, son vulgares rediciones, reproducciones redundantes»[178].

Benjamin reconoce que Blanqui ve a través de la fantasmagoría del progreso, aunque no llega a captar sus fuentes. La «progresión acelerada de las crisis económicas» es la que conserva el carácter cíclico de la historia[179]. El Infierno que encuentra en la realidad se refleja directamente en su teoría y no de manera dialéctica, es decir no aparece mediada por la misma idea de progreso histórico que ha sido puesta en cuestión. En cambio: «El pensamiento del eterno retorno sustrae a un artículo masivamente producido del acontecer histórico mismo»[180]. En Blanqui como en Nietzsche[181] no se reconocen los determinantes históricos (y por tanto los límites)

[176] *Ibid.*

[177] *Ibid.*

[178] *Ibid,* p. 171.

[179] V, p. 429.

[180] V, p. 429. Benjamin llama a «la teoría del eterno retorno» «un sueño sobre los asombrosos descubrimientos todavía por venir en el área de la tecnología de la reproducción» (Zentral park, I, p. 680).

[181] Ver V, pp. 174-78. Dada la por entonces muy conocida teoría del eterno retorno de Nietzsche (citada en notas tempranas), es difícil entender si la excitación de Benjamin al descubrir los textos de Blanqui pudo ser provocada por las ideas mismas (aunque la descripción de Blanqui de la repetición sin fin expresa de manera más transparente la producción masiva de la sociedad de mercancías). Los textos de Blanqui, el gran revolucionario proletario (y el gran adversario de las teorías de Marx) se prestaban a ser incorporados al tejido del *Passagen-Werk,* no sólo como crítica de la ideología burguesa del progreso (también presente en Nietzsche) sino como pedagogía (marxista, vital para el despertar revolucionario de la clase obrera. Benjamin apuntó: «Hay una versión en la que César y no Zaratustra es el soporte de la teoría de Nietzsche. Esto es significativo. Subraya el hecho de que Nietzsche atisbaba la complicidad de su teoría con el imperialismo» (V, p. 175). Nietzsche, despreciaba a las masa y nunca pretendió ser el campeón de la causa proletaria. El hecho de que Blanqui fuera, por el contrario, su incansable paladín hizo de su propia renuncia algo mucho más poderoso desde un punto de vista pedagógico.

de esta fantasmagoría. La atracción del eterno retorno los atrapa en su «círculo mágico»[182]. En la segunda versión (1939) del exposé del *Passagen-Werk,* la nueva introducción de Benjamin concluye con este pasaje:

> La fantasmagoría de la cultura misma encuentra expresión, en última instancia en la transformación de Haussmann de París. El esplendor con el que la sociedad productora de mercancías se rodea a partir de allí y su ilusorio sentimiento de seguridad, no son, sin embargo, un refugio seguro para restaurar a la memoria después del colapso del Segundo Imperio y la Comuna de París. En la misma época, el más temido oponente de esta sociedad, Blanqui, le revelaba en su último libro los rasgos aterradores de esta fantasmagoría. En este texto la humanidad aparece condenada. Todo lo nuevo que se pueda esperar se revelará como una realidad que siempre ha estado allí. Será tan incapaz de proporcionar una solución liberadora, como la moda es incapaz de renovar la sociedad. Las especulaciones cósmicas de Blanqui nos enseñan que la humanidad será presa de la ansiedad por el mito mientras la fantasmagoría tenga un lugar en él[183].

6

> Definición de lo «moderno como lo nuevo en conexión con aquello que siempre ha estado ya ahí»[184].

> La sensación de lo más nuevo, de lo más moderno es en realidad tanto una forma onírica de los acontecimientos como el eterno retorno de lo mismo[185].

En las dos esferas de imágenes recién consideradas –la historia natural como prehistoria y la modernidad como Infierno– los orígenes decimonónicos de los fenómenos históricos más recientes, al ser nombrados como reencarnaciones de lo más arcaico, se abren a la comprensión crítica. Ambas imágenes contienen los mismos elementos conceptuales –historia y naturaleza, mito y transitoriedad– pero en configuraciones tan diferentes que sus significados se disparan en direcciones opuestas. Si después de un siglo los pasajes originales parecen prehistóricos, esto obedece a la extremada rapidez de los cambios que la tecnología industrial desató en el paisaje urbano. Pero la experiencia del tiempo introducida por este cambio acelerado ha sido precisamente la opuesta: la repetición infernal. Ambas imágenes critican un supuesto mítico en relación a la naturaleza de la historia. Una es el supuesto de que el cambio acelerado supone progreso histórico; la otra la conclusión de que lo moderno *no* es progreso:

> Lo más propio de la experiencia dialéctica es que disipa la apariencia ilusoria del siempre-lo-mismo, en realidad incluso de la simple repetición en la historia. La experiencia política auténtica está absolutamente libre de esta ilusión[186].

[182] V, p. 177: «La vida en el círculo mágico del eterno retorno percibe una existencia que no sale de lo aurático».
[183] V, p. 1256.
[184] V, p. 1010.
[185] V, p. 1023.
[186] V, p. 591.

La esencia de la modernidad no puede ser definida abstractamente sin caer en contradicción lógica. Pero la lógica abstracta es meramente la reflexión autorreferencial de la razón y no expresa una verdad sustantiva. En contraste, como «nombres» de la modernidad, tanto lo «nuevo» como lo «arcaico» son necesarios para expresar la verdad dialéctica de esta particular constelación histórica en sus extremos contradictorios:

> La creencia en el progreso, en la infinita perfectibilidad (–una interminable tarea moral–) y la concepción del eterno retorno son complementarias. Son antinomias ineluctables, frente a las cuales la concepción dialéctica del tiempo histórico necesita ser desarrollada. Contra esta concepción dialéctica, el eterno retorno emerge precisamente como ese «racionalismo chato» del que se acusa a la creencia en el progreso, y este último pertenece al modo mítico de pensamiento tanto como la concepción del eterno retorno[187].

La clase de cambio histórico que podría dejar atrás al mito –porque la naturaleza realmente habría producido una nueva sociedad– aún no ha ocurrido. Y esto nos confronta con una paradoja aún mayor, una que demuestra decisivamente que los elementos conceptuales no son invariantes. Como ese cambio histórico radical nunca ha existido antes en la historia, sólo puede encontrar expresión *como* mito. Se sigue de esto que, aunque condenado en una configuración, el mito será redimido en otra.

[187] V, p. 178.

5

Naturaleza mítica: la imagen del deseo

1

Los pasajes como imagen del sueño y del deseo colectivo[1].

Un hecho empírico incontestable causó una profunda impresión en Benjamin: de manera consistente, cada vez que las modernas innovaciones aparecían en la historia moderna, tomaban la forma de restituciones históricas. Las nuevas formas «citaban» a las viejas fuera de contexto. Así: «Hay un intento por controlar las nuevas experiencias de la ciudad en el marco de las viejas experiencias de la naturaleza tradicional»[2]. Y también: «(El siglo XIX desarrolla) una sed de pasado»[3].

> Era «demencial que las modas francesas de la Revolución y del Imperio de Napoleón I imitaran las (antiguas) proporciones griegas en ropas de corte y costura modernos»[4].

El material del *Passagen-Werk* está lleno de evidencias de esta fusión de lo viejo y lo nuevo. La moda vuelve continuamente sobre el pasado: «(C)on la Exposición de Munich de 1875, el Renacimiento Alemán se puso de moda»[5]. Los telares mecánicos de Europa imitaban los chales tejidos a mano del oriente, mientras que la primera «ropa deportiva» para damas (diseñada en 1890 para andar en bicicleta) «intentaba alcanzar (con sus cinturas estrechas y sus faldas rococó) la imagen ideal convencional de elegancia»[6]. Cuando Baudelaire buscó las palabras para describir los conflictos específicamente modernos del poeta urbano, revivió la «imagen arcaica del esgrimista»[7]. Cuando los utopistas sociales concibieron las nuevas sociedades comunitarias, se trataba de una restitución de la producción agrícola en pequeña

[1] V, p. 1212.
[2] V, p. 560.
[3] «Mi análisis trata esta cuestión en relación al pasado como objeto principal» (V, p. 513).
[4] Friedrich Theodor Vischer (1861), citado en V, p.115.
[5] V, p. 1017.
[6] V, p. 110.
[7] «Über einige Motive bei Baudelaire», I, p. 634.

escala. El falansterio de Fourier, una organización social mecanizada altamente compleja y sólo concebible en un contexto moderno[8], debía producir «la tierra de Cockaigne, símbolo del ur-deseo de ocio y abundancia (...)»[9].

En ninguna otra parte fue más evidente este impulso restaurador que en las formas asumidas por las nuevas tecnologías mismas, que imitaban precisamente las antiguas formas que estaban destinadas a superar. Las primeras fotografías imitaban a la pintura[10]. Los primeros vagones de ferrocarril fueron diseñados como carruajes, y las primeras lamparillas de luz eléctrica tenían la forma de flamas de gas[11]. El hierro se utilizó más en ornamentación que en soportes estructurales, se le dio forma de hoja o se intentó que imitara la madera[12]. Los utensilios industrialmente producidos se decoraron para parecer flores, fauna, caracoles, y antigüedades griegas y renacentistas[13]. La «Salvaje Salomé» apareció en un cartel del *Jugendstil* anunciando cigarrillos[14]. La recién inventada bicicleta fue bautizada por un poeta «el caballo del Apocalipsis[15]. Y la primera forma de transporte aéreo fue recibida con una representación del ascenso de Urano de la tierra:

> Poitevin, el conductor de aerostáticos, rodeado de gran publicidad, representó en su góndola (durante la Segunda República), con doncellas vestidas como figuras mitológicas, la ascensión de Urano[16].

En el campo de la arquitectura, el hierro forjado y el acero, usado en primer término para los ferrocarriles[17], se combinarían con el vidrio para la construcción de los modernos rascacielos[18]. Pero los Passages, primeras construcciones de hierro y vidrio, se parecían en cambio a las iglesias cristianas[19], mientras que los primeros grandes almacenes, con sus inmensos techos de vidrio, «parecían haber sido copiados de los bazares orientales»[20]. Benjamin comenta que el hierro y el vidrio «llegaron demasiado temprano»[21]: «A mediados del siglo pasado nadie tenía todavía idea de cómo construir con hierro y vidrio»[22]. Una entrada anterior de las notas del *Passagen-Werke* dice: «El transporte en el escenario del mito. La industria en el esce-

[8] «Se puede describir al falansterio como una máquina humana. Esto no es una crítica ni supone algo mecánico; describe, en cambio, la gran complejidad de su construcción. Es una máquina hecha de seres humanos» (V, p. 771).

[9] *Exposé* de 1935, V, p. 47 [la tierra de la cucaña, el país de Jauja. N. E.].

[10] V, p. 838.

[11] V, p. 228.

[12] «A mediados de (18)80 aparecieron los primeros muebles de hierro, cabeceras, sillas (...) y es característico de la época que se anunciaba como su ventaja particular el hecho de que podían ser confundidos con muebles de madera de cualquier tipo» (Max von Bohem, 1907), citado en V, p. 212. «Armario en hierro rivaliza con el de madera (...)» (Foucaud, 1844), citado en V, p. 225.

[13] V, p. 287.

[14] V, p. 1011.

[15] V, p. 152.

[16] V, p. 260.

[17] V, p. 216.

[18] V, p. 216.

[19] V, p. 105.

[20] V. p. 98.

[21] V, p. 1044.

[22] V, p. 1052.

nario del mito. (Estaciones de ferrocarril y las primeras fábricas)»[23]. El *exposé* de 1935 elabora la idea: «Los arquitectos (de comienzos del siglo XIX) imitan los pilares de las columnas de Pompeya; las fábricas imitan villas privadas, así como después las primeras estaciones de ferrocarril se diseñan con el modelo de los chalets»[24]. «Simplemente se transfiere al hierro la manera de construir con madera»[25].

Bajo las máscaras arcaicas del mito clásico (fig. 5.1) y de la naturaleza tradicional (fig. 5.2), el potencial inherente a la «nueva naturaleza» –máquinas, hierro modelado bajo procesos nuevos, tecnologías y materiales industriales de todo tipo– permanecían irreconocibles, inconscientes. Al mismo tiempo, estas máscaras expresan el deseo de «retornar» a un tiempo mítico en el que los seres humanos vivían reconciliados con el mundo natural.

Benjamin escribe: «La moda, como la arquitectura (...) se alza en la oscuridad del momento vivido *(im Dunkel des gelebten Augenblicks)*»[26]. Esta frase había sido tomada de Ernst Bloch. En la filosofía social utópica de Bloch esta frase describía el místico *«nunc stans»,* la momentánea y efímera experiencia de realización que anticipa débilmente una realidad que «todavía no es». Según Benjamin, si el «todavía no» de la nueva naturaleza se expresa en símbolos arcaicos y no en nuevas formas acordes con él, esta condición de la conciencia moderna tiene su paralelo en las inadecuaciones del desarrollo de la base económica. En un pasaje del *exposé* del *Passagen-Werk* es explícito al respecto. Comienza con una cita de Jules Michelet: «Cada época sueña con la siguiente». Benjamin comenta:

> A la forma de los nuevos medios de producción, que al comienzo todavía está dominada por la forma anterior (Marx), corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo viejo. Estas imágenes son imágenes de anhelos, y en ellas lo colectivo intenta trascender e iluminar la incompletud del orden social de producción. También en estas imágenes de anhelos emerge el impulso positivo por separarse de lo anticuado –que significa, sin embargo, el pasado más reciente–. Estas tendencias hacen retornar la fantasía de la imagen, que conserva al impulso de lo nuevo, hacia el ur-pasado. En el sueño en el que cada época contempla en imágenes la época que vendrá, esta última aparece ligada a los elementos de la ur-historia, es decir a una sociedad sin clases. Sus experiencias, que se almacenan en el inconsciente colectivo, producen en la interpenetración con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios permanentes hasta modas efímeras[27].

La posibilidad real de una sociedad sin clases en la «época venidera», que seguirá a la actual, revitaliza imágenes pasadas como expresiones de un antiguo deseo de una utopía social en la forma de un sueño. Pero esta imagen de un sueño no es aún una imagen dialéctica, y el deseo no es aún conocimiento. Deseos y sueños son cate-

[23] V, p. 1031.

[24] V, p. 46 (*exposé* de 1935). Cf. también un proyecto de 1875 para una estación de ferrocarril: «Rieles sostenidos por elegantes arcos se elevan 20 pies por encima del suelo y se extienden por 615 m. de largo», «una suerte de mansión italiana», «Cómo no adivinaron el futuro del ferrocarril» (Maxime Du Camp, 1875), citado en V, p. 214.

[25] Sigried Giedion (1928), citado en V, p. 215.

[26] V, p. 497.

[27] V, pp. 46-47 (*exposé* de 1935). Hay distintas versiones del *exposé*. Esta versión es M2.

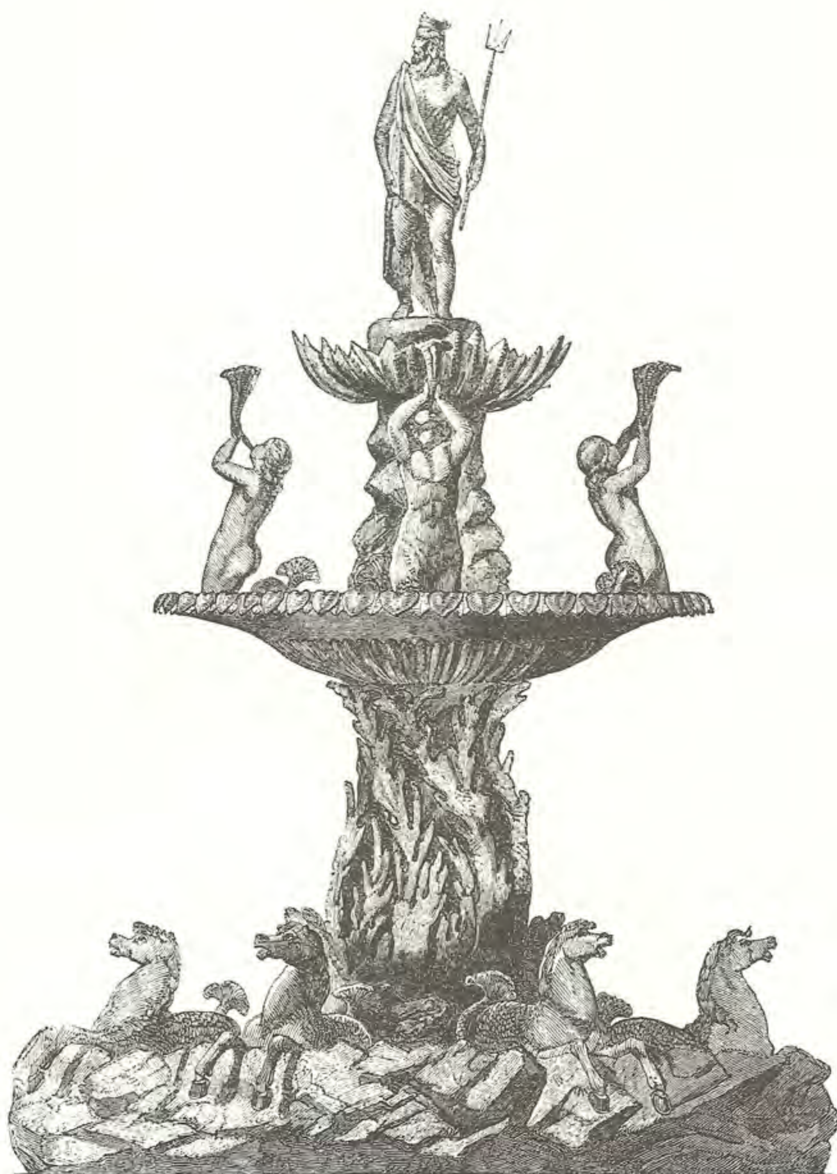


Figura 5.1. Poseidón adorna una fuente accionada por una invisible máquina de vapor, exposición del Palacio de Cristal, Londres, 1851.



Figura 5.2. Fuente de hierro con forma de delfines, caracoles y plantas acuáticas, exposición del Palacio de Cristal, Londres, 1851.

gorías psicológicas que para Benjamin no tienen aún el estatuto de verdades filosóficas. Alejándose del romanticismo de Ernst Bloch (quien a su vez criticó el «filosofar surrealista» de Benjamin por su ausencia de subjetividad[28]), Benjamin se negaba a hacer descansar la esperanza revolucionaria en la capacidad de la imaginación para anticipar lo que todavía-no existe. Aún como en un deseo, la imaginación utópica requiere ser interpretada a través de los objetos materiales en los que encuentra expresión, ya que (como Bloch sabía) la esperanza de la utopía dependía en última instancia de la mediación transformadora de la materia: la capacidad de la tecnología para crear lo todavía-no conocido.

2

El texto antes citado sobre las imágenes de deseos colectivos presenta afirmaciones teóricas antes que argumentos, y éstas no son para nada evidentes. Puede resultar útil considerar más de cerca este pasaje, esta vez en una versión anterior del *exposé,* significativamente diferente en cuanto al vocabulario y algo menos elíptica:

> A la forma de los nuevos medios de producción que en los inicios aún está dominada por la anterior (Marx) corresponden en la superestructura social estas imágenes de deseos en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo de maneras fantásticas[29].

Ahora bien, Marx argumentaba que al aparecer nuevos medios de producción, su potencial socialista estaba trabado por las relaciones capitalistas existentes –de allí la inadecuación en el desarrollo de la base económica–. Pero como deja en claro una entrada del *Konvolut F,* «Construcción en Hierro», Benjamin creía que estas trabas debían entenderse en términos de la imaginación colectiva, como inadecuaciones de forma y de relaciones sociales, y entendía que Marx había querido significar también esto. Benjamin cita *El Capital:*

> «Como las viejas formas de los medios de producción dominaban en los comienzos a las nuevas formas se demostró... quizá de manera más evidente que en ninguna otra parte en la locomotora experimental que se ensayó antes del descubrimiento de las locomotoras actuales, que tenía de hecho dos patas que se alzaban alternativamente como las de un caballo. Sólo el desarrollo posterior de la mecánica y la acumulación de la experiencia práctica hizo posible que la forma estuviera determinada por completo por el principio de la mecánica y por tanto completamente emancipada de la forma física tradicional de un instrumento de trabajo que adquiere la forma de una máquina»[30].

[28] Ver la discusión de Bloch sobre *Eibahnstrasse,* «Revueform der Philosophie» (1928) en *Erbschaft dieser Zeit* (1935), vol. 4 de Ernst Bloch, *Gesamtausgabe,* Suhrkamp Verlag, 1962, pp. 368-71. Precisamente en este libro de Bloch, Benjamin vio sus ideas tan cercanamente expresadas que dejó de compartirlas con Bloch, por temor al plagio (ver carta a Scholem, 9 de agosto de 1935, V, p. 1137).

[29] V, pp. 1224-25.

[30] Marx, citado en V, p. 217.

Benjamin comenta la observación de Marx: «Apenas comenzamos a vislumbrar qué formas, de las que yacen escondidas dentro de las máquinas, serán determinantes para nuestra época»[31]. He aquí la «nueva naturaleza»[32] todavía en su estadio mítico. La tecnología, aún no «emancipada», es retrotraída por la imaginación convencional que ve lo nuevo sólo como continuación de lo viejo ya obsoleto. Benjamin anota: «La tendencia conservadora en la vida parisina: todavía en 1867 un empresario concibió un plan para tener 500 sillas de mano circulando por París»[33].

Pero Benjamin nos dice que esta inadecuación formal de la nueva naturaleza no es sinónimo de (sino sólo «corresponde» a) una imagen de deseos, que lejos de constreñir lo nuevo dentro de formas dadas, vuelve hacia un pasado aún más lejano para *romper con* las formas convencionales. La primera versión del *exposé* continúa:

> Este entremezclarse debe su carácter fantástico sobre todo al hecho de que en el curso del desarrollo social, lo viejo nunca se separa tajantemente de lo nuevo; más bien este último, tratando de separarse de lo ya obsoleto, renueva los elementos arcaicos, ur-temporales. Las imágenes utópicas que acompañan la emergencia de lo nuevo siempre retroceden paralelamente al ur-pasado. En el sueño en el que cada época ve en imágenes la época que sigue, las imágenes aparecen unidas a elementos de la ur-historia[34].

Es necesario hacer una distinción: en la naturaleza, lo nuevo es mítico, porque su potencial aún no se realiza, en la conciencia, lo viejo es mítico, porque sus deseos nunca fueron satisfechos. Paradójicamente, la imaginación colectiva moviliza su poder para una ruptura revolucionaria con el pasado reciente evocando la memoria cultural de mitos y símbolos utópicos de un ur-pasado aún más distante. Las imágenes colectivas del deseo no son más que eso. Deslumbradas por lo nuevo, a partir de lo cual «mantienen su impulso»[35] anticipan su potencial revolucionario conjurando imágenes arcaicas del «deseo» colectivo de utopía social. La imaginación utópica atraviesa entonces el continuo del desarrollo histórico de la tecnología como posibilidad de ruptura revolucionaria (diagrama C). Esto significa que cada uno de los elementos «correspondientes» –naturaleza mítica y conciencia mítica– trabaja para liberar al otro *del* mito. Las «imágenes del deseo» emergen en el punto de intersección.

Benjamin no sostiene que los contenidos de los mitos pasados proporcionen un plan para el futuro. Creer esto resultaría puramente utópico. En ningún lugar de su obra las ur-imágenes tienen otro estatuto que el de un símbolo. Ellas proporcionan motivación para la emancipación futura, que no será literalmente una restauración del pasado, sino que se basará en formas nuevas que «apenas comen-

[31] V, p. 217.

[32] El ensayo sobre la obra de arte (compuesto en el otoño de 1935) usa el término lukacsiano «segunda naturaleza» que raramente aparece en los escritos de Benjamin: «Nuestra tecnología emancipada, sin embargo, se enfrenta a la sociedad hoy como segunda naturaleza, y en realidad, como lo demuestran las crisis económicas y las guerras, no es menos elemental que aquella naturaleza que le fue dada a la ur-sociedad. Confrontada a esta segunda naturaleza, la humanidad que la ha inventado pero que desde hace tiempo ha dejado de controlarla, se ve forzada a un proceso de aprendizaje, tal como ocurrió con la primera naturaleza» (I, p. 444).

[33] V, p. 139.

[34] V, p. 1225.

[35] Esta es la redacción de la última versión del *exposé*.



Diagrama C

zamos a vislumbrar». «Cada época sueña con la siguiente» –como la forma, no como su realidad–. Las representaciones del inconsciente colectivo no son revolucionarias en sí mismas, sino sólo al ser dialécticamente mediadas por la «nueva» naturaleza material, cuyas formas todavía inimaginadas tienen el potencial de actualizar el sueño colectivo. Las imágenes no son tanto pre-visiones de una sociedad postrevolucionaria como pro-visiones necesarias para una práctica social radical. De allí la teoría de Benjamin de la revolución como «innervación»: las imágenes del deseo «innervan» el «órgano técnico del colectivo proporcionándole la estimulación nerviosa que impulsa a la acción revolucionaria» como el niño que aprende (la tarea práctica) de asir tratando (de manera imposible) de alcanzar la luna con sus manos»[36].

Al adherirse ellas mismas, como ornamento superficial a las formas industriales y tecnológicas recién advenidas, las imágenes del deseo colectivo impregnan de significado político radical a lo meramente nuevo, inscribiendo de manera visible en los productos de los nuevos medios de producción una ur-imagen de los *fines* sociales del desarrollo deseado. En síntesis, incluso cuando enmascaran lo nuevo, estas imágenes arcaicas proporcionan una representación simbólica del significado humano, social del cambio tecnológico. Por eso resulta de tanta significación política el hecho de que Victor Hugo viera en la reproducción masiva la forma históricamente real y objetiva de la milagrosa «multiplicación de los panes para alimentar a las multitudes: «La multiplicación de lectores es la multiplicación de los panes. El día que Cristo descubrió este símbolo, anticipó las obras impresas»[37]. De modo similar, resulta crucial que la utopía de Fourier a comienzos del siglo XIX, en la que los peces nadan en ríos de limonada y los tiburones ayudan a los humanos a cazar y pescar[38],

[36] V, p. 777.
[37] Victor Hugo, citado por George Betault (1933), citado en V, p. 907.
[38] V, pp. 765-66.

«colma el ur-símbolo del ocio y de la plenitud (...) de nueva vida»[39] . Los utopistas socialistas en general buscan la resurrección de imágenes de una Edad de Oro originaria:

> «Sí, cuando el mundo entero, desde París a China, ¡Oh divino Saint-Simon!, llegue a abrazar tu doctrina, entonces la Edad de Oro retornará con todo su brillo, los ríos desbordarán de té y chocolate, corderos asados brincarán por la pradera, y pescados fritos en mantequilla navegarán por el Sena; espinacas hervidas surgirán de la tierra. Los árboles se llenarán de manzanas cocidas; y el grano crecerá en fardos, listo para la cosecha; nevará vino, lloverán pollos, y los patos caerán del cielo, ya aderezados»[40].

Estas visiones son una prueba del estadio «aún demasiado primitivo»[41] que atraviesan tanto la tecnología como la imaginación. Sus formas fantásticas son «el testimonio más auténtico» de «cuán atrapada en un sueño estaba la producción tecnológica en sus inicios»[42]. Sin embargo, al mismo tiempo nos dicen que los deseos utópicos han estado adheridos a la nueva naturaleza desde el comienzo. En tanto las huellas de sus imágenes se han perdido en la historia, es políticamente necesario redimirlas[43]. Benjamin afirma que estas imágenes «pertenecen» a una «sociedad sin clases» porque el carácter encantado del deseo de felicidad que ellas expresan presupone el fin de la escasez material y de la explotación del trabajo que constituyen, a su vez, el núcleo estructural de las sociedades basadas en la dominación de clase. La versión original de *exposé* concluye:

> Los reflejos de la infraestructura en la superestructura son inadecuados, no por el hecho de haber sido conscientemente pervertidos por la ideología de la clase dominante, sino porque lo nuevo, para darse visualmente su forma, siempre conecta sus elementos con aquellos de una sociedad sin clases. El inconsciente colectivo tiene más papel en esto que la conciencia colectiva. De allí provienen las imágenes de utopía que han dejado huella en miles de configuraciones de la vida, desde los edificios a las modas[44].

[39] V, p. 47.

[40] Langle and Vanderbusch (1832), citado en V, p. 50.

[41] V, p. 852.

[42] Comentando la manía que tenían los comerciantes del siglo XIX de metamorfosear sus productos para que cobraran otra forma, como si en la era del industrialismo cualquier cosa pudiera hacerse con cualquier cosa (incluso los reposteros trataban de hacer pasteles con la forma de edificios arquitectónicos o de esculturas), Benjamin escribió que esta manía tenía su origen en el «desamparo» que «surgía en parte de la sobreabundancia de métodos tecnológicos y nuevos materiales con los que la gente se veía de pronto confrontada. Cuando intentaban apropiárselos de verdad, esto conducía a esfuerzos deficientes y equivocados». Pero aquí agrega: «Desde otro punto de vista, sin embargo, estos esfuerzos son los más auténticos testimonios de cómo la producción tecnológica en sus comienzos, estaba prendida en un sueño (la tecnología, no sólo la arquitectura, es testimonio en un cierto estadio de un sueño colectivo)» (V, p. 213).

[43] Por ejemplo, en una sección añadida en el *exposé* de 1939, Benjamin consideró importante señalar que Marx defendía a Fourier y que: «Uno de los rasgos más sobresalientes de la utopía de Fourier es que está ausente la idea de explotación de la naturaleza por los hombres, idea que luego sería tan difundida (...). La concepción de la explotación *de facto* de la naturaleza por los hombres es reflejo de la explotación de los hombre, por los dueños de los medios de producción. Si ha fracasado la integración de la tecnología a la vida social, la falla radica en esta explotación» (V, p. 64).

[44] V, pp. 1223-25.

En los inicios de una era, hay una aprehensión intuitiva «demasiado temprana» del futuro. Los residuos de las creaciones culturales del pasado así lo testimonian. Pero si los símbolos anticipatorios del deseo que han dejado su huella en estas creaciones han permanecido «inconscientes», esta es otra forma de afirmar que el colectivo ni siquiera se da cuenta de que está soñando, con el resultado inevitable de que el símbolo se vuelve fetiche, y la tecnología, los medios para realizar los sueños de los hombres, se confunde con su actualización. Fetichización de la mercancía y *fetichización de los sueños se vuelven* indistinguibles. Cuando la comida procesada aparece en los anaqueles, como si hubiese caído de un cielo saintsimoniano, las mercancías comienzan a ejecutar su «cabriola teológica»[45], las imágenes se transforman en fantasmagoría, y los sueños se convierten en desilusión. Cuando los medios masivos son considerados como una forma de democratización de la cultura, tan milagrosamente repartidos como los panes de Cristo, es porque ellos también se han transformado en fetiches.

El tremendo poder de la nueva tecnología ha permanecido en poder de las clases dominantes que lo utilizan como una fuerza de dominación, mientras se apropian privadamente de la riqueza que produce. En este contexto, los símbolos oníricos son los deseos fetichizados que publicitan a las mercancías. Y el colectivo permanece dormido. Pero si despertara, los símbolos utópicos pueden ser redimidos como manifestación de la verdad. Y rasgo esencial de esta verdad es su transitoriedad. Los símbolos del deseo, señales de un período de transición, pueden inspirar la refuncionalización de la nueva naturaleza, de modo de satisfacer las necesidades materiales y los deseos que constituyen en primer lugar el origen del sueño. Las imágenes del deseo no liberan directamente a la humanidad. Pero son vitales para ese proceso.

3

> *«Es fácil entender cómo cada gran... "interés" cuando aparece por primera vez en el escenario del mundo, se extiende en forma de "idea" o de "imaginación" mucho más allá de sus límites reales, y se considera equivocadamente a sí mismo* como el interés de la humanidad en general. Esta ilusión es lo que Fourier llama el tono de cada época histórica»[46].

La capacidad tecnológica de producir debe ser mediada por la capacidad utópica de soñar, y viceversa. ¿Benjamin suponía que la autonomía de la imaginación era incompatible con el materialismo histórico? Adorno así lo pensaba. Él no habría considerado que la transitoriedad de los símbolos colectivos de deseos fuese causa suficiente para su redención. En última instancia no veía diferencia entre estas imágenes oníricas y la conciencia convencional en tanto ambas eran producidas dentro del contexto distorsionado de la sociedad de clases. Precisamente, el pasaje citado

[45] V, p. 245, cita el conocido pasaje 1 de *El Capital* que Benjamin había tomado de Otto Ruhle; *Karl Marx: Leben und Werk* (1928).

[46] Marx y Engels, *La Sagrada Familia* (1843), citado en V, p. 778.



Figura 5.3. «La felicidad humana –comida con sólo pedirlo– en la utopía de Fourier». Grandville, 1844.

antes, le preocupaba[47]. Parecía eternizar de la manera más ahistórica los contenidos de la psyche colectiva. Adorno parece haber entendido que Benjamin afirmaba literalmente la idea de Michelet en el sentido de cada época sueña con la que le sigue, como si las imágenes oníricas fueran pura y simplemente imágenes dialécticas, y en ese sentido protestaba:

> (...S)i la imagen dialéctica no es otra cosa que el modo en que el carácter fetichista es concebido en la conciencia colectiva, entonces la concepción saintsimoniana del mundo de la mercancía podría ser mostrada, pero no su otro lado, es decir la imagen dialéctica del siglo XIX como Infierno[48].

Para Adorno, la imagen del Infierno, tan central en el «glorioso primer borrador» del proyecto de los Pasajes, había sido reprimida en el *exposé*. La idea de imágenes de deseos resultaba, según él, «no dialéctica», e implicaba una relación «inmanente» casi «de desarrollo» respecto de un futuro utópico[49]. Contra esto Adorno insistía: «El carácter fetichista de la mercancía no es un hecho de conciencia, sino que es dialéctico en el supremo sentido de que produce conciencia»[50]. Y agregaba: «El concepto de mercancía como fetiche debe ser documentado, como seguramente es tu intención, por el hombre que lo descubrió»[51], es decir por el propio Marx.

La respuesta de Benjamin (a través de Gretel Karplus) consistió en acordar con «la mayoría» de las reflexiones de Adorno, pero también en argumentar que su concepción no había sido modificada. No había abandonado el tema del Infierno, que tan centralmente figuraba en las notas anteriores. Por el contrario, las notas y el *exposé* representaban «la tesis y la antítesis del trabajo»[52]. Teniendo en cuenta el elusivo vocabulario del *exposé* no es sorprendente que Adorno no resultara convencido. Sin embargo, el material del *Passagen-Werk* apoya la pretensión de Benjamin. Las imágenes del siglo XIX como Infierno figuran profusamente (como hemos visto[53]). Benjamin *había* trabajado los pasajes relevantes sobre el fetichismo de la mercancía de *El Capital*[54]. Allí donde el *exposé* hablaba de lo nuevo «entremezclándose con lo viejo», Adorno comentaba que había olvidado el argumento inverso, que «lo más nuevo, como mera apariencia y fantasmagoría, es en sí mismo lo más viejo»[55]. Pero el concepto de «historia natural», todavía central en Benjamin, apuntaba precisamente a esto[56]. Sus desacuerdos, en realidad, se limitaban a la evaluación del deseo utópico colectivo (y de allí al grado en que la cultura de masas podía ser redimida).

[47] Adorno recibió una versión algo diferente (T1) de las dos citadas aquí (nota del editor, V, p. 1252); pero el pasaje que estamos examinando es el mismo en T1 y en la primera versión (del *exposé* de 1935, pp. 46-47).

[48] Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1128.

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*

[51] *Ibid*, p. 113.

[52] Carta de Benjamin a Gretel Karplus, 16 de agosto de 1935, V, p. 1138.

[53] Ver capítulo 4.

[54] Estos pasajes (ver nota 45) estaban incluidos en el *Konvolut* «G» en la sección «seguramente escrita antes de junio de 1935) (nota del editor, V, p. 1262), es decir antes de que Benjamin recibiera la carta con los reparos de Adorno.

[55] Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1132.

[56] Ver capítulo 3.

Benjamin afirmaba este deseo como momento transitorio en un proceso de transición cultural. Adorno lo descartaba como irredimiblemente ideológico. Al negar la autonomía del deseo colectivo, creía que su posición, desde un punto de vista materialista dialéctico, resultaba más rigurosa. Sin embargo, parece evidente que en esta cuestión Benjamin estaba más de acuerdo con la percepción del mismo Marx. En varios textos, y más explícitamente en el *18 Brumario de Louis Bonaparte*, Marx, mucho antes que Benjamin, observaba el papel crucial jugado por la imágenes que conjuraban símbolos y mitos de la antigüedad en una época de ruptura histórica radical. Marx escribió:

> Y justamente cuando (los hombres) parecen inmersos en la tarea de transformarse, a sí mismos y a los objetos, en crear algo que nunca antes había existido, precisamente en esas épocas de crisis revolucionaria conjuran ansiosamente los favores de los espíritus del pasado y toman prestados sus nombres, gritos de guerra y vestimentas para presentar la nueva escena de la historia universal bajo este venerable disfraz y este lenguaje prestado. Así, Lutero usó la máscara del apóstol Pablo, la revolución de 1789-1814 se envolvió alternativamente con el ropaje de la República Romana y del Imperio[57].

Marx continúa criticando a los «revolucionarios» burgueses de 1848, cuyas citas del pasado no eran más que un paródico *re*-citar en un intento farsesco por repetir la Revolución de 1789. Atribuye la predilección del siglo XIX por la Antigua Roma a la necesidad burguesa de «autoengaño», para «esconder de sí mismos» las limitaciones de clase del «contenido de sus luchas»[58]. Al mismo tiempo, reconoce que estas máscaras históricas pueden no sólo esconder sino también glorificar la novedad del presente drama histórico, y esto puede cumplir un objetivo progresista *siempre y cuando el enmascaramiento sea temporal:*

> Así, en otra etapa de desarrollo, un siglo antes, Cromwell y el pueblo inglés acudieron al lenguaje, a las pasiones e ilusiones del Antiguo Testamento para su revolución burguesa. Cuando se logró el verdadero objetivo, cuando se alcanzó la transformación burguesa de la sociedad inglesa, Locke desplazó a Habakkuk.
>
> En el caso de esta revolución, el despertar de los muertos sirvió para glorificar nuevas luchas, en vez de parodiar a las antiguas, para expandir la tarea presente en la imaginación, no para impedir su logro en la realidad, redescubrir el espíritu de la revolución, en vez echar a andar de nuevo a su fantasma[59].

Marx advierte que «la revolución social del siglo XIX no puede crear su poesía desde el pasado, sino sólo desde el futuro»[60]. Sin embargo no supone que la nueva

[57] Karl Marx, «El 18 Brumario de Luis Bonaparte», *Werke*, vol. 8, p. 115.

[58] Marx, «El 18 Brumario». Más tarde Marx apoyaría con entusiasmo a la Comuna de París, porque la clase obrera expresaba allí sus propios intereses. Sin embargo, Benjamin documenta que aún los Comunards, que podían perder todo en ese «autoengaño» sobre el contenido de clase de la lucha, fueron víctimas de la fantasmagoría revolucionaria; la Commune «se sentía la heredera de 1793» (V, p. 950). «Las ilusiones que subyacían a la Commune se expresaron de manera sorprendente en la formulación de Proudhon, que invocaba a la burguesía: «Salven al pueblo; sálvense ustedes, como hicieron vuestros padres, con la Revolución» (V, p. 952).

[59] Marx, «El 18 Brumario».

[60] *Ibid.*

«poesía» habrá de ser producida *ex-nihilo* por la clase obrera tan pronto como fuera derrocada la hegemonía ideológica burguesa. Compara el proceso con el aprendizaje de un nueva lengua:

> *Es como el principiante... (que) retraduce siempre a la lengua materna, pero* sólo hace suyo el espíritu de la nueva lengua cuando logra producir y moverse libre*mente en ella sin recordar la antigua*[61].

Seguramente, Benjamin no quería decir otra cosa cuando, al considerar lo inadecuado de la conciencia colectiva frente a la nueva tecnología, se pregunta:

> ¿Cuándo y de qué manera los mundos de formas que han surgido en la mecánica, en el cine, en la construcción de máquinas, en la nueva física, y que se han apoderado de nosotros sin darnos cuenta, nos mostrarán con claridad qué hay de natural en ellos? ¿Cuándo alcanzará la sociedad la condición en la que estas formas o las que de ellas surjan se abran a nosotros como formas naturales?[62].

Benjamin está tan cerca de las formulaciones de Marx, que el hecho de que éstas estén ausentes del material del *Passagen-Werk* resulta sorprendente. Benjamin incluye otros pasajes del *18 Brumario*[63], pero pasa por alto esta discusión (que aparece al principio del texto de Marx). Es poco probable que esta omisión haya sido accidental. Más bien parece sugerir que Benjamin se dio cuenta de que sus argumentos no coincidían con los de Marx, a pesar de que fueran paralelos. A Marx le preocupaba el momento de la revolución política, a Benjamin la transición al socialismo que sigue a ésta.

En el *18 Brumario,* Marx escribió que la sociedad socialista no puede comenzar hasta que se haya desprendido de toda superstición en relación al pasado y haya dejado «que los muertos entierren a los muertos»[64]. Pero dejó sin explicar cómo se lograría este desprendimiento del pasado. El resultado es una laguna en la teoría de Marx que, se lo haya propuesto o no, fue salvada por la confianza implícita en el progreso histórico económicamente determinado, como si una vez establecidas las relaciones de producción socialistas, la producción industrial-tecnológica pudiera por sí sola generar la imaginación socialista capaz de producir una nueva cultura. El viaje de Benjamin a Moscú lo convenció de que la toma del poder político y la nacionalización de la economía, condiciones de la transformación socialista, no podían garantizarla. En tanto el gobierno Soviético reprimiera la innovación cultural, la revolución política corría el riesgo de perderse[65]. Así como su *exposé* de 1935 avanzó la idea de que una cultura socialista tendría que construirse a partir de las

[61] *Ibid.*

[62] V, pp. 500-01. La versión K3a añade: «Por supuesto, dentro de la esencia dialéctica de la tecnología esto ilumina sólo un momento (es difícil decir cuál de ellos, si la antítesis o la síntesis). En cualquier caso existe el otro momento en la tecnología: el que plantea objetivos extraños a la naturaleza, por medios también extraños, incluso hostiles a la naturaleza, que se emancipan de ella y la subyugan».

[63] Ver V, pp. 451-54. En relación al papel de la farsa en la preparación de la humanidad para separarse de su pasado, cita un pasaje de la *Crítica a la Filosofía del Derecho de Hegel*, V, p. 583.

[64] Marx, «El 18 Brumario».

[65] Ver capítulo 2.

formas embrionarias y aún inadecuadas del capitalismo prexistente, fue en el ensayo sobre la obra de arte, escrito en el mismo años, donde Benjamin presentó una teoría completa de la superestructura[66]: mientras que Marx había descubierto en la base económica capitalista la existencia no sólo de condiciones que conducirían a una mayor explotación del proletariado sino también aquellas «que harían posible abolir al capitalismo mismo», Benjamin sostenía que dentro de la superestructura había un proceso dialéctico separado (y relativamente autónomo) «no menos perceptible... que el económico» pero que se desarrollaba «mucho más lentamente»[67]. Es *esta* la dialéctica que hace posible la transición a una sociedad socialista[68]. Se despliega entre la imaginación colectiva y el potencial productivo de la nueva naturaleza creada por los hombres, pero aún no comprendida conscientemente. Es más, esta dialéctica ha surgido *no* de «enterrar al pasado muerto» sino de revitalizarlo. Porque si la historia futura no está determinada, y por tanto sus formas nos son aún desconocidas, y si la conciencia no puede trascender el horizonte de su contexto sociohistórico, ¿dónde podría recurrir la imaginación *sino* al pasado muerto para conceptualizar el mundo «que-no-es-aún»? Además, este paso satisface un deseo utópico: el deseo (manifiesto en el mito religioso de despertar a los muertos) de volver incompleto el sufrimiento pasado[69] para hacer valer un pasado trunco que de otra manera estaría irremediablemente perdido.

La transformación socialista de la superestructura, que comienza dentro del capitalismo con el impacto de la tecnología industrial, incluye esta redención del pasado en un proceso tenue, indeterminado y en gran parte inconsciente. Los movimientos progresistas y retrógrados de este proceso no se distinguen con facilidad, a causa de las distorsiones de las relaciones sociales capitalistas. Benjamin creía que una de sus tareas en el *Passagen-Werk* era la de volver retrospectivamente visibles

[66] La conexión cercana entre el ensayo sobre la obra de arte y el *Passagen-Werk* está documentada en una carta escrita por Benjamin a una mujer holandesa a la que no nombra (y de la que se había enamorado en 1933): ... «El centro de gravedad de mi trabajo... todavía refiere a mi gran libro (el *Passagen-Werk)*. Pero ahora sólo trabajo en ocasiones en la biblioteca. He interrumpido la investigación histórica... y he empezado a preocuparme por el otro lado de la báscula. Porque todo conocimiento histórico puede conceptualizarse en la imagen de una báscula... un platillo cargado con el pasado, el otro con el conocimiento del presente. Mientras en el primer platillo los hechos acumulados no queden suficientemente detallados, en el segundo sólo se permiten algunos hechos significativos y «pesados». Son éstos los que he tratado de asegurar en los últimos dos meses, considerando aquello que determina la vida del arte en la actualidad. En el proceso he llegado a formulaciones extraordinarias, que surgen de percepciones y conceptos totalmente nuevos. Y puedo decir ahora que la teoría materialista del arte, de la cual uno ha oído mucho pero no visto nada con los propios ojos, ahora existe. Como es la mejor cosa que he hallado, desde que te hallé a ti, a veces pienso en mostrártela» (carta, noviembre de 1935, VI, p. 814).

[67] Ensayo sobre la obra de arte, II, p. 435.

[68] Benjamin es cauteloso al afirmar que el análisis retrospectivo de este proceso no puede decirnos con anticipación cómo será el arte después de que el proletariado tome el poder «para no mencionar al arte en una sociedad sin clases», sino que en cambio realiza algunas anticipaciones en relación a las tendencias actuales del arte (ensayo sobre la obra, II, p. 435).

[69] La afirmación de Benjamin «... la historia no es sólo una ciencia, es también una forma de remembranza. Aquello que la ciencia ha "establecido", la remembranza puede modificarlo. La remembranza puede volver completo lo incompleto (la felicidad) e incompleto lo completo (el sufrimiento). Esto es teología, pero en la remembranza tenemos una experiencia que nos impide concebir a la historia sin la teología, así como nos impide escribirla en términos de conceptos inmediatamente teológicos» (V, p. 189). Para entender por qué Benjamin «está impedido» de usar conceptos teológicos, ver cap. 7.

ambas tendencias del proceso. Rastrea sus orígenes en el campo de fuerzas formado por el arte y la tecnología, falsamente percibidos como ámbitos opuestos en el siglo XIX, oposición cuya resultante fue que incluso los intentos por reconciliarlos produjeron formas culturales reaccionarias.

4

La relación entre el arte y la tecnología es un tema central del *Passagen-Werk*. El *exposé* de 1935 presenta esta relación de modo programático[70], subrayando específicamente el impacto, en el siglo XIX de la fotografía en el arte, de la ingeniería en la arquitectura, y del periodismo de masas en la producción literaria[71]. El resultado es una contribución original a la teoría marxista[72], que no sólo sugiere las bases para una estética materialista y una sociología del arte (aunque ambas están implícitas). Allí se identifica una transformación estructural en la relación entre conciencia y realidad –específicamente de la fantasía respecto de las fuerzas productivas– que tiene significación teórica y puede informar todo tipo de práctica cultural crítica. Podría decirse que para Benjamin la práctica cultural progresista implica arrancar a la tecnología y a la imaginación de su estado mítico onírico, volviendo consciente el deseo colectivo de utopía social, y el potencial de la nueva naturaleza para realizarlo, traduciendo este deseo al «nuevo lenguaje» de sus formas materiales. Benjamin escribe que en el siglo XIX, el desarrollo de las fuerzas técnicas de producción «emancipó las formas creativas *(Gestaltungsformen)* respecto del arte, así como en el siglo XIX las ciencias se liberaron de la filosofía»[73]. Esta afirmación es bastante sorprendente. Implica que así como la razón («las ciencias») una vez secularizadas («liberadas de la filosofía») tuvieron libertad para ser aplicadas instrumentalmente a los procesos de producción social, así la imaginación, inspirada por las «formas crea-

[70] Dado el lenguaje elíptico del *exposé* y el hecho de que el abundante material histórico sobre la relación entre arte y tecnología en el *Passagen-Werk* está recopilado con un mínimo de comentarios, es imposible una reconstrucción rigurosa y sistemática del argumento benjaminiano sólo sobre la base del *Passagen*. En el siguiente análisis me he basado en otros ensayos que Benjamin publicó en los años inmediatamente anteriores y posteriores al *exposé:* «El autor como productor», II, pp. 683-701 (trad. Jesús Aguirre, en *Iluminaciones* III, Madrid, Taurus, 1975), y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», I, pp. 435-508 (trad. Jesús Aguirre, en *Discursos interrumpidos* I, Madrid, Taurus, 1973).

[71] Excepto algunas referencias al trabajo de Kracauer sobre Offenbach, los materiales y comentarios sobre música están notoriamente ausentes en el *Passagen-Werk,* tal vez porque entre los miembros del Instituto de Frankfurt, la música era claramente el coto intelectual de Adorno. Sin embargo, en las primeras notas (1927 serie Ao) hace las siguientes observaciones: Música en los Pasajes. Parece que se estableció por primera vez en este espacio con la decadencia de los pasajes, es decir, justo en el misma época de la música mecánicamente reproducida. (Gramófono. El «Teatrófono» es en cierta medida su predecesor.) Y, sin embargo, la música estaba escrita en el espíritu de los *Pasajes,* una música panorámica que hoy sólo puede escucharse en conciertos respetablemente anticuado, como los de la *Kurcapelle* en Monte Carlo: las composiciones panorámicas de David («El desierto», «Herculano») (V, pp. 1005-06); ver también p. 61 («En el jazz, el ruido se emancipa»).

[72] Benjamin consideraba inadecuada la teoría de Marx sobre la superestructura (V, p. 581) y uno de los propósitos del *Passagen-Werk* era remediar esta ausencia.

[73] V, p. 59.

tivas» de la tecnología y separada de los fines puramente estéticos (es decir, «emancipada del arte») puede ser aplicada a la tarea de construir nuevas bases para la vida social colectiva.

En la etapa previa, el arte burgués se había apropiado del descubrimiento imaginativo de nuevas formas, y definía su terreno propio por su separación de la realidad social. Siguiendo a Adorno, se puede argumentar que esta separación era benéfica, ya que alimentaba un poder de la imaginación capaz de resistir el estado de cosas dado y de ese modo se convertía en la fuente del impulso utópico intrínseco al arte burgués. En un nivel, Benjamin con seguridad estaría de acuerdo. Sin embargo, insistiría en que la «autonomía del arte» se transforma en una fórmula vacía a la luz de la tremenda creatividad de la producción industrial que constantemente revoluciona las formas materiales de la realidad. A través de una argumentación totalmente dependiente de las afirmaciones teóricas marxistas (pero sin precedentes en la propia teoría de la superestructura cultural de Marx[74]) Benjamin sugería que la tendencia objetiva (y progresista) del industrialismo es la de fusionar arte y tecnología, fantasía y función, símbolo significativo e instrumento útil, y que esta fusión es, en realidad, la esencia misma de una cultura socialista.

Es importante enfatizar que Benjamin entendía esta síntesis entre tecnología y arte como una tendencia estructural, sin identificarla con el curso presente de la historia. En realidad, el siglo XIX asistió a una institucionalización sin precedentes de la brecha entre tecnología y arte. Esta brecha se manifestó notoriamente con el establecimiento (en 1794) de *L'École polytechnique* separada de, y además rivalizando con *L'École des beaux arts*. La primera formaba constructores e «ingenieros»[75] para la construcción de edificios industriales, barcos para la armada y fortificaciones militares[76]. La segunda formaba artistas y «decoradores»[77] cuyo trabajo se valoraba precisamente porque rechazaba la subordinación de la imaginación estética a los propósitos funcionales[78]. Dentro de esta división, la arquitectura cayó en el campo de *L'École des beaux arts,* lo cual «fue en detrimento suyo»[79]. Antes la arquitectura

[74] La teoría de Marx, que distingue la superestructura de la fuerzas de producción, presume que la división entre el arte y la tecnología es una constante social más que un fenómeno específicamente burgués. Descuida considerar la posibilidad (como aplicación de su propio argumento, en el sentido de que ciertas formas de socialismo empiezan a aparecer dentro de las relaciones existentes en el capitalismo) de que los efectos del capitalismo industrial podrían haber erosionado precisamente esa división.

[75] El término «ingenieur» fue utilizado por primera vez en Francia en la década de 1790, y se aplicó a los oficiales entrenados en el arte del sitio militar y las fortificaciones (V, p. 218).

[76] «La característica de *L'École polytechnique*... era la coexistencia de un entrenamiento puramente teórico y una serie de *cursos aplicados* referidos a trabajos civiles, construcción de edificios, fortificaciones militares, minería, incluso construcciones navales... Napoleón estableció el requisito de que los estudiantes vivieran en barracas» (de Lapparent, 1894), V, p. 982.

[77] V, p. 219.

[78] Ver el juicio crítico de Balzac: «No creo que un ingeniero de *l'École Polytechnique* pueda ser capaz de construir uno de los milagros de la arquitectura que sabía erigir Leonardo da Vinci (éste era), mecánico, arquitecto y pintor al mismo tiempo, uno de los inventores de la hidráulica e incansable constructor de canales. Formados desde temprana edad en la absoluta simplicidad de los teoremas, la gente que proviene de *l'École* pierde el sentido de la elegancia y del adorno; una columna le parece inútil; y al no alejarse de la utilidad, regresan al punto donde comienza el arte» (Balzac, citado en V, p. 986).

[79] Giedion (1928), citado en V, p. 217.

incluía la ciencia de la ingeniería[80]. De todas las artes, había sido «(...) la primera en separarse del concepto de arte, o mejor dicho (...) la que menos toleraba la visión de ser "arte", visión que el siglo XIX impuso a los productos de la actividad intelectual en grado inimaginable con anterioridad, y sin embargo sin más justificación que antes»[81].

El estilo arquitectónico de los Pasajes de París era un emblema de las tendencias conflictivas entre la ingeniería y el «arte». Requería las destrezas de ambos campos y sin embargo ninguna de las *Écoles* las reconocía como objeto digno de instrucción[82]. Por un lado, los techos de cristal que fueron su rasgo distintivo en la década de 1820 resultaban construcciones tecnológicamente avanzadas; por otro, las «paredes» interiores de las galerías eran ejemplos de las fachadas ornamentales, repletas de columnas neoclásicas, arcos y frontones que constituían el epítome del «buen gusto» arquitectónico. Como imágenes dialécticas, los pasajes tenían entonces un «posición hermafrodita»[83], fusionando dos tendencias que, en los demás lugares, se desarrollaban en hostil y total aislamiento.

Fueron los ingenieros quienes, al lado de los obreros, dieron forma a la «nueva» naturaleza de las formas industriales: ferrocarriles[84], maquinaria[85], y puentes. Benjamin cita a Sigfried Giedion: «Se debe señalar que los maravillosos aspectos que la nueva construcción de hierro aporta a las ciudades (...) fueron por mucho tiempo exclusivamente accesible a los trabajadores y a los ingenieros»[86]. Compartiendo el entusiasmo de Giedion por «estos maravillosos aspectos», Benjamin contrapone el «estilo ornamental» de los arquitectos (al que asocia con el «aburrimiento»[87]) a los «excelentes ejemplos» de puentes metálicos de Giedion. Refiriéndose a una fotografía de Giedion del Pont Transbordeur en Marsella (fig. 5.4), escribe: «Marxismo. Porque ¿quiénes sino los ingenieros y los proletarios de esa época podían dar los pasos que revelarían lo nuevo y decisivo de esas construcciones, el sentimiento de espacio?»[88].

Durante el siglo XIX, la arquitectura como una de las «bellas artes» retrocedió defensivamente frente a las innovaciones de la ingeniería: «Aquellos cuya conciencia estética era particularmente sensible lanzaban desde el altar del arte todo tipo de maldiciones contra los ingenieros constructores»[89]. El «estilo» arquitectónico aceptado en el siglo XIX siguió orientándose hacia el pasado pre-industrial, y el estilo más respetado era el neoclásico. «En el siglo XIX, la arquitectura de la antigua Grecia flo-

[80] «El *Halle au blé*» construido en 1811 (anticipando los Pasajes, tenía un techo central en vidrio) cuya complicada construcción en hierro y cobre fue obra... del arquitecto Bellangé y del ingeniero Brunet. Hasta donde sabemos, es la primera vez que arquitecto e ingeniero no coincidían en la misma persona» (Giedion, 1928, citado en V, p. 215)[81], V, p. 217.

[81] V, p. 217.

[82] Johann Friedrich Geist, *Arcades: The history of a Building Type*, Cambridge, MIT Press, 1983.

[83] V, p. 222.

[84] «El paso más importante hacia la industrialización: la construcción de formas específicas (secciones) en hierro o acero para las vías. Las esferas se interpenetran: se comienza no con componentes estructurales, sino con los rieles de ferrocarril... 1832. He aquí los inicios del hierro seccionado, es decir la base fundamental de los marcos de acero (con los que se construyeron los modernos rascacielos)» (Siegfried Giedion,1928), citado en V, p. 216.

[85] «El camino que va desde la forma-Imperio de las primeras locomotoras a la nueva objetividad *(Neue Sachlichkeitsform)* de hoy identifica a una revolución» (Joseph August Lux, 1909, citado en V, p. 224).

[86] Giedion (1928), citado en V, p. 218.

[87] V, p. 1016.

[88] V, p. 218. Benjamin se refiere específicamente a las ilustraciones 61 y 63 de libro de Giedion.

[89] Joseph August Lux (1909), citado en V, p. 224.

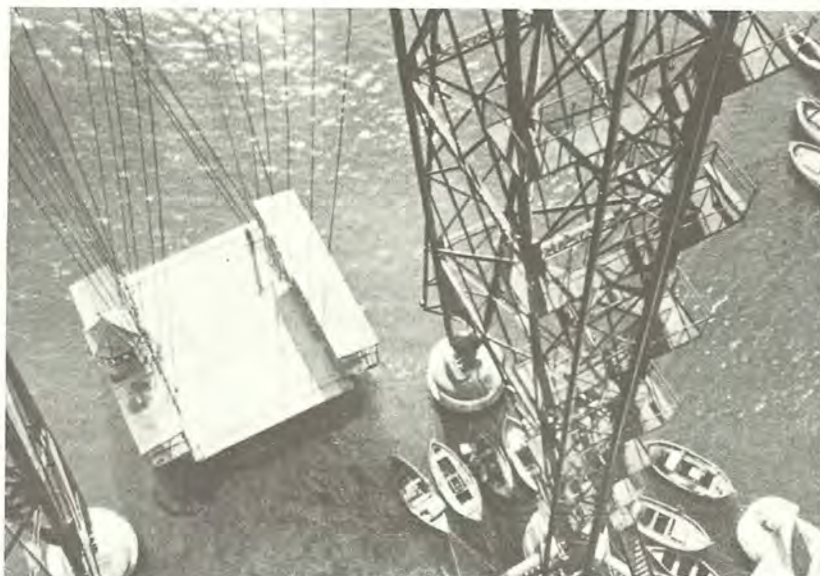


Figura 5.4. Pont Trasbordeur, Marsella, construido en 1905.

reció otra vez en su antigua pureza –al menos así aparecía ante lo que Benjamin llamaba «la conciencia vulgar» de la época–[90]. Cuando el hierro *era* utilizado para la estructura, se le daba «un recubrimiento de piedra»[91] de modo que sólo resultaba visible desde el interior (fig. 5.5) o utilizado sólo para efecto decorativo. «Henri Labrouste, artista de restringidos y austeros talentos, inauguró con éxito el uso ornamental del hierro en la construcción de la Bibliothèque Sainte-Genevieve (en la década de 1850) y la Bibliothèque Nationales (década de 1860)»[92]. En las fachadas externas (fig. 5.6), el hierro se utilizaba en los balcones corridos como diseño de superficie, en contradicción directa con el nuevo potencial de verticalidad, ilustrándose así «la tendencia, una y otra vez presente en el siglo XIX, a ennoblecer las exigencias técnicas a través de fines artísticos»[93].

> «La sensibilidad (de los arquitectos) exigía que la siempre creciente tendencia horizontal del edificio... pudiera expresarse... Y hallaron la forma a través del tradicional balcón de hierro. Lo introdujeron en uno o dos de los pisos cubriendo toda la amplitud de la fachada (...). Cuando las casas eran contiguas, estos balcones enrejados se fusionaban y reforzaban la impresión de una pared callejera (...)»[94].

El hierro, conocido desde la prehistoria, se transformó rápidamente «de hierro fundido en hierro forjado y en acero metalizado» demostrando así «sus ilimitadas

[90] Periodista (1837), citado en V, p. 219.
[91] V, p. 229.
[92] Emile Levasseur (1904), citado en V, p. 214.
[93] V, p. 56.
[94] Fritz Stahl (1929), citado en V, p. 231.

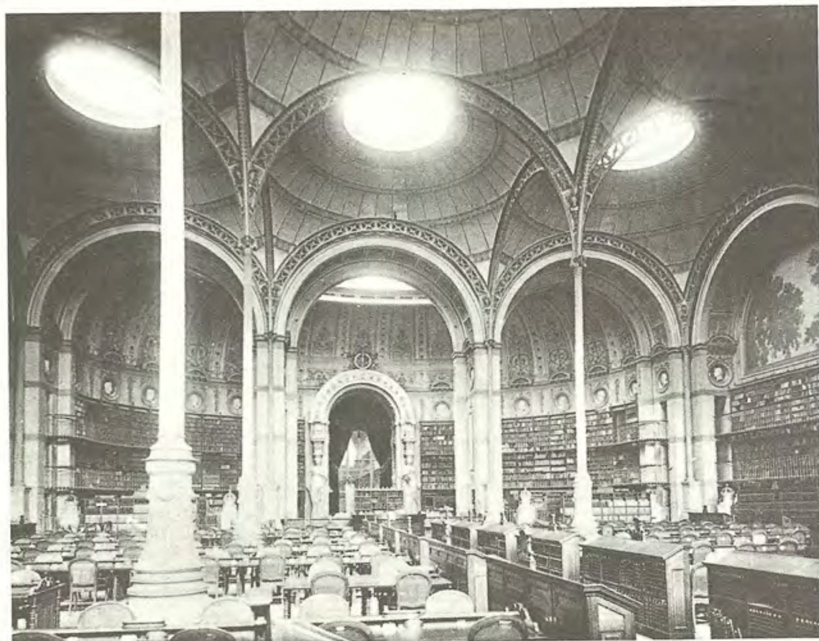




Figura 5.5. Sala principal de lectura. Bibliothèque Nationale, construida por Henri Labrouste, 1868.

Figura 5.6. Avenue de l'Opera, fines del siglo XIX.

posibilidades»[95]. Benjamin exclamaba: «¡el acero como material revolucionario de construcción!»[96]. Pero los arquitectos, todavía formados en la tradición de Alberti, experimentaban frente a toda forma «artificial» de hierro «una cierta desconfianza, precisamente porque no era algo inmediatamente presente en la naturaleza»[97]. Además polemizaban contra las matemáticas de la física estática, instrumento esencial de los ingenieros, aduciendo que las matemáticas eran «incapaces de asegurar la solidez de los edificios»[98].

Repudiada por los dictados del «buen gusto», la ingeniería se sometió a los dictados del uso práctico[99]. «El origen de toda la arquitectura de vidrio y acero en sentido contemporáneo, es el invernadero»[100]. Esas «casas para plantas» sirvieron de modelo para el diseño del Palacio de Cristal de Paxton (ejecutado por ingenieros, no por arquitectos)[101]. Otros salones de exposición imitaron el diseño de Paxton, a la manera de «invernaderos» para la nueva maquinaria[102]. El principio de la construcción en hierro y cristal proliferó en los edificios que albergarían la nueva cultura de masas, en un comienzo «con la consigna de construcciones puramente utilitarias»: «pabellones de hierro» como depósitos, talleres y fábricas[103], mercados cubiertos *(Les Halles)* y estaciones de ferrocarril *(Garde de l'Est)*. Como refugios protectores para un público masivo, los pabellones de hierro satisfacían la «necesidad de espacio ininterrumpido»[104], por el tipo de expansión que esta construcción permitía. Benjamin se percató que estos edificios se relacionaban con la transitoriedad tanto en el sentido espacial (estaciones de ferrocarril, lugares de tránsito) como en el sentido temporal (galerías para exposiciones internacionales, desmontadas después de la clausura).

Despojadas de la mediación autoconsciente del «arte», estas estructuras se establecieron en forma inconsciente en la imaginación colectiva, como edificios para el uso más que para la contemplación, al menos por un tiempo. A la larga, la construcción en hierro y cristal se sometió al desafío del estilo arquitectónico, se transformó ella misma en un estilo y comenzó (como era previsible) a pensar en emular al pasado:

[95] A. G. Meyer (1907), citado en V, p. 219.

[96] Meyer (1907), citado en V, p. 220.

[97] Meyer (1907), citado en V, p. 220.

[98] De una polémica «muy publicitada» de los arquitectos de París en 1805, citada en V, 228.

[99] Benjamin apunta que los edificios neoclásicos podían albergar cualquier propósito, precisamente porque su «estilo» arquitectónico no tenía nada que ver con la utilidad. Cita la observación de Victor Hugo de que el templo pseudo-griego construido para la Bolsa podría también albergar «la casa de un rey, un Parlamento, una municipalidad, un almacén, un carrusel, un colegio, una academia, una corte, un museo, una barraca, una tumba, un templo, un teatro» (Hugo, citado en V, p. 227). En contraste, en una encuesta sobre cómo podría ser *utilizado* el Palacio de Cristal después de la exposición de Londres, el público respondió sugiriendo desde un hospital hasta baños públicos, pasando por una biblioteca (V., p. 225). Benjamin comenta: «La Bolsa podía *significar* cualquier cosa, el Palacio de Cristal podía *ser utilizado* para todo» *(ibid.)*. Sobre la arbitrariedad del significado como característica de la sociedad de mercancías, ver cap. 6.

[100] Meyer (1907).

[101] Se enfrentaba al problema práctico de encerrar «los maravillosos olmos que ni los londinenses ni Paxton querían derribar» (Meyer [1907], citado en V, p. 221).

[102] V, p. 216.

[103] Meyer (1907), citado en V, p. 222.

[104] Meyer (1907), citado en V, p. 222.



Figura 5.7. Cámara diseñada por Bourgin, en forma de pirámide truncada, flanqueada por dos dragones de bronce que sólo sirven para hacer más pesado y más ornamentado al aparato, París, ca. 1844.

> «Hacia 1878, se creía que la salvación podía hallarse en la arquitectura en hierro: su aspiración vertical (...) el manejo del espacio y la ligereza del esqueleto visible alentaron esperanzas en el nacimiento de un estilo que haría revivir la esencia del genio gótico (...)»[105].

La exposición de París de 1889 fue anunciada como «el triunfo del hierro»[106]. Para ella se construyó la Galería de maquinarias (desmantelada en 1910 por «sadismo artístico»[107]) y la Torre Eiffel, «incomparable» monumento a la nueva «época heroica de la tecnología»[108] que sobreviviría a la clausura de la exposición debido a su utilidad como torre para la trasmisión inalámbrica[109]. La Torre Eiffel, montada a partir del remache de piezas parciales de hierro, con todo su «efecto de encaje» empleaba el mismo principio de construcción que los rieles del ferrocarril, y anticipaba directamente a los rascacielos[110]. Había llegado el «Modernismo» a la arquitectura. La Torre Eiffel fue un enorme éxito popular, pero, con todo, los «artistas» protestaron:

[105] Dubech-D'Espezel (1926), citado en V, p. 223. El estilo «gótico» en hierro se refiere aquí a la sala de exposiciones de París de 1878, construida por Eiffel (fig. 9.7).

[106] Perret (1935), citado en V, p. 230.

[107] Citado V, p. 222.

[108] V, p. 1062.

[109] V, p. 223.

[110] V, p. 216.

Venimos aquí artistas, pintores, escultores, arquitectos... en nombre del arte y de la historia de Francia, ambos hoy amenazados, a protestar contra la construcción, en el corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel... aplastando con su bárbara masa Notre Dame, la Sainte-Chapelle, la Tour Saint-Jacques, todos nuestros monumentos humillados, todas nuestras obras arquitectónicas disminuidas»[111].

5

La invención de la fotografía, con su dar cuenta exacta de la naturaleza, permitió que la tecnología superara a los artistas, erosionando el carácter único, el «aura» de la obra de arte, al permitir la reproducción masiva de imágenes.

La primera exposición universal en la que se exhibió la fotografía fue organizada en París en 1855[112]. La invención de la fotografía se prefigura ya en la década de 1820 en los dioramas, esas escenas tridimensionales de figuras en un escenario realista que «por medio de artificios técnicos» intenta «una imitación perfecta de la naturaleza», incluyendo el cambio de las horas en el paisaje, los atardeceres o la salida de la luna[113]. Los dioramas imitaban tan exitosamente la realidad que el pintor David aconsejaba a sus alumnos estudiar en ellos a la naturaleza[114]. Los Dioramas (y los subsecuentes cosmoramas, pleoramas, panoramas y diafanoramas[115], así como los gabinetes de figuras de cera)[116] fueron los «tempranos» precursores de la fotografía[117] y del cine[118] así como los pasajes (donde frecuentemente estaban ubicados) fueron anticipaciones tempranas de la arquitectura moderna. «Así como la arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; así la pintura lo hace a su vez en los panoramas»[119].

Benjamin valoraba al litógrafo A. J. Wiertz, cuyo ensayo sobre la fotografía «le asigna el papel de ilustrar filosóficamente a la pintura (...) en sentido político»: las imágenes se vuelven intelectualmente reflexivas y por tanto «adquieren función de agitación»[120]. Wiertz escribió «Que no se piense que el daguerrotipo mata al arte. No, mata la obra de paciencia; rinde homenaje a la obra de pensamiento», y trasladó este principio a su propia obra, creyendo que a la larga fotografía y arte trabajarían juntos[121].

[111] Chéronnet (1937), citado en V, p. 230.

[112] V, p. 826.

[113] V, p. 826. «El primer panorama de París fue dirigido por un norteamericano... de nombre Fulton... (Él era) el ingeniero (que inventó el barco a vapor)» (Louis Lurine, 1854), citado en V, p. 664.

[114] V, p. 658.

[115] V, p. 655.

[116] V, p. 659.

[117] V, p. 659.

[118] V, p. 658.

[119] V, p. 48 (*exposé* de 1935). En el mismo año (1839) en que se incendió su panorama, Daguerre descubrió el «daguerrotipo» *(ibid.)*.

[120] V, p. 49.

[121] «Cuando el daguerrotipo, el niño gigante, haya alcanzado su madurez, cuando toda su fuerza, todo su poder se hayan desarrollado, entonces el genio del arte sorpresivamente lo tomará por el cuello y gritará: "¡Mío! ¡Eres mío ahora! Trabajaremos juntos"» (Antoine Wiertz, 1870), citado en V, p. 824.



Figura 5.8. Fotografía de la Ingres Gallery of Painting, Exposición Universal, París, 1855.

Con la fotografía, el intento del artista de hacer una réplica de la naturaleza se hace científico[122]. Extiende el sentido humano de la vista de una manera semejante a la idea avanzada por Marx en los «Manuscritos económico-filosóficos» de 1844, según la cual los sentidos humanos en «su verdadera naturaleza antropológica (i. e. social)» son «naturaleza tal como llega a ser a través de la industria»[123] aun cuando esa naturaleza, debido a «la propiedad privada» existe hoy sólo en «forma alienada»[124]. La fotografía demuestra que «el ojo humano» percibe de manera diferente al «crudo ojo inhumano»[125], al presentar a nuestra visión nuevos descubrimientos sobre la naturaleza, no sólo bellas imágenes. François Arago, hablando en la década de 1850 sobre el lugar de la fotografía en la historia de la tecnología, «profetiza su aplicación científica. Por el contrario, los artistas (equivocadamente) comienzan a debatir su valor artístico»[126]. La fotografía secularizó la imagen a través del acercamiento. Sobre la exhibición fotográfica de la Exposición de París de 1855:

[122] El ensayo sobre La obra de arte nos dice que la reproducción fotográfica transformó las imágenes como objetos estéticos en un lenguaje práctico de comunicación: «... se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada» (I, p. 475, *español,* p. 19). Las imágenes fotográficas ampliaban el alcance de la experiencia cognoscitiva: «En la fotografía, por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano. O con la ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación, el retardador, retendrá imágenes que se le escapan sin más a la óptica humana» (*ibid.,* p. 476; p. 21).

[123] Marx, citado en V, p. 802.

[124] Marx, citado en V, p. 802.

[125] Marx, citado en V, p. 801.

[126] V, p. 49.

«El público inundaba las exhibiciones, deteniéndose ante innumerables retratos de personalidades famosas y celebradas, y uno puede imaginar qué significaba en esa época poder ver afamados personajes del teatro, del podio, de la vida pública que hasta entonces sólo habían podido ser entrevistos con azoro a distancia»[127].

Desde el comienzo, la fotografía formó parte de la cultura popular. Pioneros como Nadar ampliaron su temática, con mil tomas de las catacumbas y los desagües de París[128], e incluyendo a todas las clases y rangos sociales en sus retratos[129]. El método fotográfico alentó la práctica de los amateurs, de modo que la frontera entre artistas y público comenzó a diluirse en 1851. Arago informaba a la Cámara sobre los efectos del invento:

«(...L)as ópticas fueron tomadas por asalto, no había suficientes lentes, no bastaban los cuartos de revelado para satisfacer el celo de tantos ansiosos amateurs. Una mirada de desilusión cundía cuando el sol se ocultaba en el horizonte, llevándose la materia prima del experimento. Pero al día siguiente, otra vez se podían ver muchos experimentadores asomados a sus ventanas con las primeras horas de luz, tratando, con todo tipo de precauciones, de imprimir en las preparadas placas las imágenes de la buhardilla vecina, o la vista de un poblado de chimeneas»[130].

La fotografía democratizó la recepción de imágenes visuales poniendo a disposición de una audiencia masiva incluso obras maestras del arte[131]. Benjamin creía que esta democratización de la producción y de la recepción así como la aproximación científica, no «a los objetos, eran tendencias intrínsecas al medio»[132], y las consideraba progresistas[133]. Como la fotografía invadía de manera tan decisiva la reserva de imágenes de los pintores, inevitablemente constituía un desafío y transformaba el modo como éstos consideraban su trabajo. Arago escribió:

«Quien alguna vez en su vida haya cubierto su piel con la capa mágica de la fotografía y haya atisbado en la cámara para ver esas maravillosas reproducciones

[127] Gisèle Freund (1930), citada en V, p. 826.

[128] V, p. 827.

[129] *Ibid.*

[130] Arago, citado en Freund, citada en V, p. 830.

[131] Benjamin describe: la «reproducción fotográfica del arte como un estadio en la lucha entre la fotografía y la pintura» (B, p. 826).

[132] Benjamin cuestionó aquí la descripción de su amiga Gisèle Freund, cuyo manuscrito de 1930 sobre la historia de la fotografía en otras partes cita sin crítica alguna. Se trata precisamente de la cuestión del impacto democratizador de la fotografía: «La fotografía... fue adoptada primero en la clase dominante: industriales, propietarios, banqueros, hombres de estado, figuras literarias e intelectuales». Benjamin expresa sus dudas: «¿Es cierto? ¿No debería, en cambio invertirse el orden?» (V, p. 829).

[133] Los intérpretes de Benjamin han insistido en que el autor lamentaba «la desintegración del aura» de la obra de arte. Esta era, más bien, la posición de Adorno, parte de su rechazo de la cultura de masas en general. El material del *Passagen-Werk* demuestra inequívocamente que Benjamin no estaba, en su descripción de estos desarrollos objetivos, más (ni menos) influido por la nostalgia que, por ej. Marx cuando en el Manifiesto Comunista de 1848 escribió que la burguesía «había desgarrado sin piedad los lazos feudales que unían al hombre con sus "autoridades naturales"...».

El aura estética era una ilusión objetiva. Sin embargo, el aura metafísica de los objetos, era otra cuestión. Ésta, en lugar de ocultar la verdad, sólo resplandecía cuando era expuesta la verdad de los objetos. Ver capítulo 7.

en miniatura de las imágenes naturales, debe haberse... planteado la pregunta: qué podrá llegar a ser en realidad nuestra moderna pintura una vez que la fotografía haya logrado fijar el color de manera tan permanente como ahora fija las formas»[134].

La defensa de los artistas insistía en que era «imposible que una máquina capturara el talante humano»[135]. Sin embargo, el retrato era precisamente el género más vulnerable a las intromisiones de la fotografía, aun cuando éstas modificaran lo captado en esos retratos: «Lo que tienen de incomparable las primeras fotografías es precisamente esto: representan la primera imagen del encuentro de la máquina y el ser humano»[136]. Los artistas trataban de afirmar la superioridad de su tarea, pero su respuesta inconsciente fue un reconocimiento de su vulnerabilidad. «Síntoma aparente de un desplazamiento *(Verschiebung)* radical: la pintura debe dejar de ser juzgada por los criterios de la fotografía»[137]. Los artistas comenzaron a moverse hacia direcciones en las que la fotografía no podía (todavía) competir:

> Las pinturas de Delacroix evitaban competir con la fotografía no sólo por la fuerza de su color sino –no había entonces fotografía de acción– por el tormentoso movimiento de sus temas. Era posible entonces para él estar amablemente dispuesto hacia la fotografía[138].

Y subsecuentemente: «Al dejar paso el Impresionismo al Cubismo, la pintura había creado un terreno en el que la fotografía, al comienzo, no podía seguirla»[139].

Así intentaron defenderse los pintores de la nueva tecnología. Se equivocaron sobre la amenaza real a su creatividad cultural: los efectos del mercado capitalista. Ya en los primeros pasajes, el arreglo de mercancías en las vitrinas «exhibía al arte al servicio del tendero»[140]. A lo largo de su investigación Benjamin halló una litografía que representaba los inicios del arte como publicidad:

> (...) Un pintor se abre camino con dos tablones largos y delgados en cada uno de los cuales ha pintado varios adornos y arreglos de productos de carnicería. Título: «La miseria y las artes.» «Dedicado a Monsieur el Carnicero.» Subtítulo: «El hombre de arte y los obstáculos de su oficio»[141].

Otra muestra la proletarización de la producción artística en términos de la explotación del obrero:

> Litografía: un pobre diablo mira con tristeza mientras un joven firma la obra que el primero ha pintado. Título: «El artista y el amateur del siglo XIX.» Subtítulo: «Es mía, en tanto yo la firmo»[142].

[134] Walter Crane (1895-96), citado en V, p. 828.
[135] V, p. 832.
[136] V, p. 832.
[137] V, p. 838. El ejemplo lo toma Benjamin de Glimard (1805).
[138] V, p. 832. La fotografía de acción, posible por primera vez en 1882, inauguró el periodismo fotográfico.
[139] V, p. 49.
[140] V, p. 45.
[141] Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, citado en V, p. 908.
[142] Cabinet des Estampes, V, p. 908.



Figura 5.9. Fotografía estudio de Walker Benjamin y su hermano George como «Alpinistas» ca. 1900.

Debido a los efectos distorsionadores de las relaciones sociales capitalistas, la cultura de masas en la que arte y tecnología convergían operaba en detrimento de ambas. Del lado del arte, los métodos de producción comenzaron a parecerse a los de cualquier mercancía: frente a la competencia de la fotografía, los artistas se vieron obligados a acelerar la producción, a imitar a mano la producción mecanizada, y a producir retratos «individuales» con tal rapidez que sólo se mostraba lo típico del caso, mientras que el nuevo estilo de «pinturas de género» se basaba en el concepto de «repetición». Del lado de la fotografía (que era claramente competitiva en el campo de los retratos[143]) la ilimitada reproducción de imágenes extendió la esfera de la sociedad de mercado «enormemente», lo que a su vez alentó «caprichosas variaciones de las técnicas de la cámara» con miras a incrementar las ventas[144]. Además los cánones regresivos del estilo artístico impulsaron a los fotógrafos a ser más «como pintores» en sus imágenes (fig. 5.9), colocando a los modelos delante de fondos «pintorescos», utilizando andamios y retocando y «embelleciendo» la imagen en nombre de criterios estéticos[145].

6

En ningún otro ámbito fueron más claros los efectos distorsionadores del capitalismo como en el de la producción literaria. La amenaza a las formas artísticas tradicionales provino aquí de la tecnología de la impresión rápida[146], y del estilo periodístico que surgió como consecuencia del florecimiento de los periódicos masivos. En «El Autor como productor» (1934)[147], Benjamin describe los efectos potenciales de las nuevas tecnologías literarias, dejando en claro que las considera progresistas en sentido político en tanto tienden a crear un foro democrático para la información y reducen la barrera entre el productor literario y la audiencia[148], y en tanto des-

[143] «En Marsella, alrededor de 1850, había un total de cuatro o cinco pintores de miniaturas, de los cuales sólo dos tenían la reputación de terminar 50 retratos en el curso de un año. Estos artistas ganaban lo justo para vivir... Unos años después, había en Marsella unos 40 ó 50 fotógrafos... Cada uno producía un promedio de 1.000 a 1.200 negativos al año, que vendían a 15 francos la pieza, recibiendo por tanto 18.000 francos; de modo que el grupo manejaba un circulante de alrededor de un millón de francos. Y se puede confirmar el mismo desarrollo en todas las grandes ciudades de Francia» Vidal (1871) citado en Freund, citada en V, p. 830.

[144] V, p. 49 (*exposé* de 1935). En «El autor como productor», Benjamin critica el hecho de que la fotografía «ya no pueda mostrar una casa de vecindad o un montón de basura sin transfigurarlos... Esto es, que ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce» (II, p. 623) (trad esp., p. 126).

[145] Los fotógrafos comercialmente exitosos utilizaban atriles, telones y retocados, tratando de imitar a los pintores (V, p. 831). Disderi sugirió que por medio de esos atriles se podía imitar las pinturas histórico-costumbristas (V, p. 831).

[146] «Invención de la prensa de alta velocidad en 1814. Usada por primera vez en el *Times* (de Londres)» (V, p. 835).

[147] II, pp. 683-701. Discurso pronunciado en el *Institut zum Studium des Fascismus*, organización del Partido Comunista, en París.

[148] *Ya en 1822, Saint-Beuve reconocía este potencial* «Con nuestras costumbre electorales e industriales, todo el mundo, al menos una vez en su vida, tendrá su página, su discurso, su prospecto, *su brindis*, todo el mundo será autor... (Además en nuestros días, ¿quién puede decir que no escribe un poco para vivir...)» (citado en V, p. 725).



Figura 5.10. «Literatura producida y vendida por tajadas», Grandville, 1844.

truyen la vieja noción del genio artístico individual y de las «obras» completas y autocontenidas, reemplazando el concepto de «obra maestra» por la idea política del escribir como «intervención» que tiene una «función organizadora»[149]. La tarea estratégica más importante del escritor no es tanto llenar de contenido revolucionario las nuevas formas literarias sino desarrollar el potencial revolucionario de las formas mismas. Sin embargo, mientras la prensa masiva «todavía pertenezca al capital» esta tarea se verá agobiada por «antinomias insolubles»[150]. «El periódico es el escenario de esta confusión literaria»[151]. El periodismo capitalista hace de la escritura una mercancía, tratándola como un producto a ser consumido por una audiencia pasiva. En un contexto en el que los criterios tradicionales de la «literatura» son tenazmente respetados, el resultado es una «declinación de la escritura», «una rebaja de la palabra»[152]. Pero en el conjunto «no selectivo» de lectores y hechos, y por la necesidad de hacer frente a la «impaciencia latente» de lectores que, «excluidos, creen que tienen el derecho de hablar en nombre de sus intereses»[153], «se esconde un momen-

[149] El autor como productor, II, p. 686.
[150] La obra de arte... II, p. 688.
[151] II, p. 688.
[152] *Ibid.*
[153] *Ibid.*

to dialéctico: la declinación de la escritura en la prensa burguesa demuestra ser la fuente de su regeneración en el socialismo»[154]. Benjamin define la situación de la prensa socialista (entendiendo por ésta la prensa realmente existente en la Unión Soviética) como aquella en la que el obrero, en tanto «experto», se transforma en literato en el sentido activo. Él o ella «gana acceso a la autoría», al volverse «propiedad pública» las calificaciones requeridas para ello, «las condiciones de vida» mismas se transforman en «literatura», mientras que la literatura pierde relevancia como pura forma estética[155].

El material del *Passagen-Werk* brinda evidencia de los polos positivos y negativos de esta dialéctica tal como aparecen, completamente entrelazados, en los fenómenos históricos mismos durante los primeros años del capitalismo industrial. Benjamin se preocupa particularmente de la transformación de las obras literarias en mercancías[156], y de los efectos de las relaciones capitalistas sobre el proceso de producción. Encuentra que las innovaciones de producción del dramaturgo Eugène Scribe resultan prototípicas:

> «Mientras se burlaba de los grandes industriales y hombres de dinero, aprendía de ellos el secreto de su éxito. No escapó a su penetrante mirada el hecho de que toda riqueza descansa en esencia en el arte de tener a otros trabajando para uno y así, como un genio pionero, transfirió este principio fundamental de la división del trabajo desde los talleres de sastre, los gabinetes y la fábricas de acero a los estudios para el artista dramático, quien antes de esta reforma, con una sola cabeza y una pluma, aún ganaba el salario proletario de un obrero aislado»[157].

Pero, independientemente del salario, los escritores de estos estudios-talleres eran «proletarios» ahora en el sentido literal de la palabra, pues habían perdido control sobre el aparato de producción. Y si los salarios de los obreros-escritores se elevaban, la riqueza de Scribe como propietario de su fuerza de trabajo crecía exponencialmente:

> Scribe elegía el material, ordenaba el relato en sus rasgos más generales, indicaba los efectos especiales y las salidas brillantes, y sus aprendices construían diálogos o pequeñas estrofas a partir de ello. Si progresaban, la mención de su nombre en el título (después de la firma) era su paga adecuada, hasta que los mejores de ellos se volvían independientes y producían obras por sí mismos, tal vez procurándose a su vez ayudantes. Así, y con la protección de las leyes editoriales francesas, Scribe se volvió varias veces millonario[158].

[154] *Ibid.*

[155] II, p. 688. El núcleo central del argumento de Benjamin es en realidad una cita de su obra anterior «die Zeitung» (II, pp. 623-24), escrita como parte de un suplemento o anexo para *Ebanbahnstrasse*, con la diferencia de que «die Zeitung» no identifica a la prensa socialista ideal con la prensa de la URSS. Adorno escribió a Benjamin que «die Zeitung» le parecía «excepcional» (II, p. 1437). Benjamin jamás le envió a Adorno «El autor como productor».

[156] Ya Balzac se lamentaba: «Tenemos productos, ya no tenemos obras» (Balzac, citado en Curtius [1923], citado en V, p. 926).

[157] Friedrich Kreyssig (1875) citado en V, p. 824.

[158] Friedrich Kreyssig, citado en V, p. 825.

Alejandro Dumas, de manera similar, era menos un novelista y más el propietario de una «fábrica de novelas»[159] en la que otros escritores producían masivamente «sus» obras. Dumas se jactaba de haber producido cuatrocientas novelas y treinta y cinco dramas en veinte años, en un proceso «que permitió que 8.160 personas se ganaran la vida»[160].

> «¿Quién conoce los títulos de todos los libros a los que M. Dumas ha puesto su firma? ¿Acaso él mismo los conoce? Si no guarda un registro de débitos y créditos, seguramente los ha olvidado... a esos niños de los que es el padre legal o el padre natural, o el padrino. La producción de estos últimos tres meses no ha bajado de treinta volúmenes»[161].

Hasta mediados de siglo, los periódicos eran todavía demasiado caros como para permitir una lectura masiva.

> Debido a la rareza de los periódicos, se los lee en grupos en los cafés. De otro modo, sólo podían ser obtenidos por suscripción, a un costo de 80 francos al año. En 1824 los doce periódicos más distribuidos reunían en conjunto cerca de 56.000 suscriptores. En realidad, tanto los liberales como los monárquicos estaban interesados en mantener a las clases bajas lejos de los periódicos[162].

En 1828, algunas revistas llegaron a estar por primera vez al alcance de las clases inferiores, un cambio potencialmente democrático[163] que sin embargo fue precisamente posible gracias a esa fuerza que comenzó a transformar la información en una mercancía: la publicidad pagada. Al comienzo, se hacía publicidad de la propia literatura, bajo la forma de reseñas literarias[164]. El paso siguiente fue la generalización del principio:

[159] «Jacquot de Mirecourt publica un libro: *Alexandre Dumas y Cía., Fábrica de novelas* (París: 1845)» (citado en V, p. 908).

[160] J. Lucas-Dubreton (1928), citado en V, p. 908.

[161] Paulin Limyrac (1845), citado en V, p. 903. No todos los escritores seguían su camino al éxito (y varios de los más famosos todavía dependían del apoyo del Estado). Benjamin registra la creciente precariedad económica de los escritores independientes durante el siglo. Mientras la primera generación, «los bohemios asociados» eran de sólida extracción burguesa (Gautier, de Nerval, Houssaye) y se permitían el inconformismo social sin riesgo de inseguridad económica, «los verdaderos Bohemios», que todavía tenían 20 años en 1848, representaban «un verdadero proletariado intelectual: Murger era hijo de una *concierge tailleur,* el padre de Champfleury era secretario de un municipio de Laon..., el de Delvau un tintorero del fauburg Sain-Marcel; la familia de Courbet era semi-campesina... Champfleury y Chintreuil trasportaban paquetes para un librero; Bonvin era obrero tipógrafo» (Martino, 1913), citado en V, p. 921. El primer ejemplo de escritor independiente era para Benjamin, por supuesto Baudelaire (tratado en detalle en el cap. 6).

[162] V, p. 717.

[163] El hecho de que los periódicos llegaran a las audiencias obreras a través de la venta individual conspiró en contra de otro modo de recepción, la sala de lectura *(cabinet de lectures)* frecuentemente ubicadas en los Pasajes. Eran lugares donde por una pequeña cantidad podían leerse periódicos y libros en un ámbito colectivo. Estas salas de lecturas, en competencia con las publicaciones baratas, decayeron después de 1850 (como los Pasajes).

[164] V, p. 725.

La idea de usar una inserción en el periódico para publicitar no sólo libros sino productos industriales fue de un tal Dr. Vernon, a quien le fue tan bien con su *pâte de Regnauld*, una medicina para el resfriado, que con una inversión de 17.000 francos recibió una ganancia de 100.000[165].

Al lado de las inserciones publicitarias y los anuncios de obras baratas, el editor Emile de Giradin introdujo el «feuilleton», una sección especial de los periódicos masivos para literatura y reseñas, donde las novelas aparecían en episodios antes de su publicación como libros[166]. Este formato, junto con los periódicos literarios y las reseñas que proliferaron hacia mediados de siglo[167], tuvieron significativas repercusiones en la forma literaria, conduciendo al ensayo, al cuento corto o la novela en episodios. Bajo las relaciones capitalistas, el estilo se adaptó a las exigencias del medio: «Los folletines se pagaban hasta 2 francos por línea. Muchos autores escribían sólo diálogos, tanto como fuera posible, para poder hacer dinero con las líneas parcialmente vacías»[168].

La nueva lectura de masas impulsó a algunos autores a la política nacional[169]. Benjamin busca los orígenes de este fenómeno, único en nuestra época, por el cual los productores culturales, en tanto animadores populares, se transforman en políticos de masas (Lamartine, Chateaubriand, Sue, Hugo), no siempre (o en realidad no usualmente) con resultados ilustrados. El idealismo filosófico[170], atrincherado en la literatura burguesa persiste en las posiciones políticas. Balzac «deploraba la caída de los Borbones, que significaba para él la pérdida de las artes»[171], y abogaba por un «socialismo» campesino con los rasgos de un feudalismo restablecido[172]. Chateaubriand puso de moda la actitud política de «la tristeza difusa»[173]. Lamartine exhortaba al patriotismo sobre el socialismo[174], empleando su retórica poética para la glorificación nacional «como si se hubiera hecho suya la tarea» de «probar la verdad de la afirmación platónica de que los poetas debían ser expulsados de la República (...)» según la crítica de uno de sus contemporáneos[175].

165 V, p. 731.

166 V, p. 734.

167 *Estadísticas anuales de nuevas revistas*, V, p. 737.

168 V, p. 726.

169 Benjamin apunta la «conexión entre ingresos (Hugo, 300.000 francos por *Los Miserables;* Lamartine, 600.000 por *Los Girondinos)* y aspiraciones políticas» (V, p. 913). El impacto sociopolítico no se limitó a la arena electoral: «Las novelas de George Sand condujeron a un aumento de los divorcios, la mayor parte solicitados por las mujeres. La autora sostenía una extensa correspondencia, en la que funcionaba como consultora de las mujeres» (V, p. 914).

170 Como ejemplo de esta actitud fundamentalmente idealista: Victor Hugo veía en la forma de Notre Dame una «H», gigantesca proyección de su nombre (ver V, p. 935).

171 J. Lucas-Dubreton (1927), citado en V, p. 903.

172 «Dicho irónicamente: "¡Fue una feliz idea de M. de Balzac anunciar una revuelta campesina y demandar el restablecimiento del feudalismo! ¿qué quieren? Es su propia forma de socialismo. Mme. Sand tiene otra. También M. Sue: para cada novelista lo suyo."» Paulin Limayrac (1845), cit. en V, p. 903.

173 Albert Malet y P. Grillet (1919), citado en V, p. 904.

174 «(L)a roja bandera que traen nunca ha hecho otra cosa que dar vuelta por el Champ de Mars, manchada con la sangre del pueblo en el 91 y 93; la bandera tricolor ha dado la vuelta al mundo con el nombre, la gloria y la libertad de la nación.» (Lamartine, discurso en el Hôtel de Ville, 25 de febrero de 1848, citado en Albert Malet y P. Grillet, 1919, V, p. 903.)

175 Friedrich Szavody, 1852, citado en V, p. 904.

Aquellos autores que estuvieron por primera vez en posición de hablar a las masas no hablaron *para* las masas[176], al menos no de una manera que hiciera posible para ellas comprender su situación histórica objetiva, ya que como escritores tampoco entendían su propia situación. Victor Hugo, cuyas novelas documentaban acertadamente el sufrimiento de los pobres de las ciudades[177], resulta ejemplar en ese sentido. Aunque en noviembre de 1848 Hugo votó contra la represión comandada por el Gral. Cavignac de la revuelta obrera de junio[178], con posterioridad votó «consistentemente con la derecha»[179], y dio su «respaldo entusiasta» a la candidatura presidencial de Louis Napoleon[180], con la esperanza (vana) de llegar a ser su Ministro de Educación[181], haciendo equivalentes las palabras mismas con la revolución[182], Hugo era un ejemplo de la nueva significación de la literatura para la propaganda política como un aspecto de la fantasmagoría de la política de masas. Su juicio político poco fiable no era una excepción entre los escritores. Balzac, quien se había opuesto a la subdivisión de las propiedades rurales, no veía otro remedio frente a la acumulación de la pequeña burguesía que su transformación en pequeños propietarios rurales[183]. En 1846, el Gobierno le ofreció dinero a Dumas para que fuera a Argelia a escribir un libro que difundiera entre sus cinco millones de lectores franceses un cierto «gusto por la colonización»[184]. Lamartine, impulsado a brindar a las masas la retórica de «una idea única», «una convicción» en torno a la cual pudieran congregarse[185], puso su talento literario al servicio del estado. La fuerza cognoscitiva de estos escritores se limitaba a describir las apariencias sociales, sin desvelar las tendencias sociales subyacentes que estaban afectando tan profundamente sus propias condiciones de producción.

Basta mirar el formato de un periódico del siglo XIX (fig. 5.11), en el que el folletín ocupa el cuarto inferior de la primera página, para apreciar cuán delgada era la línea divisoria entre hecho político y ficción literaria. El relato de las noticias resultaba una construcción literaria y los novelistas de folletín usaban el relato de noticias como contenido. La tendencia de los medios masivos borra el sen-

[176] El 6 de abril de 1848, Lamartine le aseguró a un diplomático ruso que el pueblo francés tenía «un sentido común tan robusto, un tal respeto por la familia y la propiedad»... que «el orden en París» se mantendría; además, que la burguesa Guardia Nacional, que había sido llamada de vuelta a la ciudad (y que 10 días después sofocaría violentamente una manifestación obrera) controlaría, «a los fanáticos de los clubs, apoyado por varios miles de truhanes y elementos criminales...» (Lamartine, citado en Pokrowski, 1928, citado en V, p. 925).

[177] «Aspectos decisivos de *Los Miserables* están basados en hechos de la vida real» (V, p. 925).

[178] V, p. 907.

[179] Eugene Spuller, citado en E. Mayer (1927), citado enV, 918.

[180] V, p. 935.

[181] V, p. 918. Cuando Hugo participó posteriormente en la resistencia al *coup d'etat* de Napoleón fue recompensado con el exilio.

[182] Un crítico satirizó el discurso de Hugo: «Yo hice crujir un viento revolucionario. Yo le puse un bonete rojo al viejo diccionario. ¡No más palabras, senador! ¡No más palabras, comunero! Yo desaté una tempestad en la base del tintero» (Paul Bourget [1885], citado en V, p. 905). Un revolucionario de junio del 48 formuló este juicio: «El ciudadano Hugo debutó en la tribuna de la Asamblea Nacional. Cumplió la predicción: charlatán gesticulador, orador de ampulosas palabras huecas...» (panfleto político, citado en V, p. 904).

[183] V, p. 917.

[184] J. Lucas-Dubreton (1928), citado en V, p. 908.

[185] Alphonse de Lamartine, citado en V, p. 937.

Le Petit Journal

Bureaux : rue de La Fayette, 61 — Librairie du Petit Journal | QUOTIDIEN — Un numéro : 5 centimes | Septième Année : n° 2,438 — Vendredi 24 Septembre 1869

L'abondance des details que nous publions sur l'assassinat des six victimes de Pantin, nous force à retarder la publication du Souvenir judiciaire.

Tirage du *Petit Journal*

NUMÉRO D'HIER

[illegible]

Ce qui est plus épouvantable encore, [illegible]

De quoi pourrais-je m'occuper aujourd'hui, si ce n'est de cette terrible affaire, de cette mystérieuse tragédie.

Je reprends donc mon récit où je l'ai laissé hier, en m'attachant à donner les détails les plus minutieux, mais en même temps les plus précis.

***

Il importe de se mettre en garde contre les récits fantaisistes, si intéressants soient-ils.

Peut-être avez-vous lu dans quelque journal la nouvelle suivante :

Un boucher du faubourg Saint-Antoine, en voyant la femme assassinée s'est écrié : — C'est ma sœur! ma pauvre sœur!... je l'attendais ; elle devait être la marraine de mon enfant! »

Cette histoire n'a qu'un défaut, c'est [illegible]

[illegible]

L'HORRIBLE CRIME DE PANTIN

NOUVELLES INFORMATIONS

[illegible]

J'ai raconté hier comment la justice avait été mise sur la voie ; je dois ajouter que le maître de l'*Hôtel du Chemin de fer du Nord*, boulevard Denain, 12, par son intelligence et son activité, a été d'une grande utilité dans l'enquête judiciaire.

On sait que Jean Kinck, jeune homme d'une vingtaine d'années, était descendu à l'hôtel du Chemin de fer du Nord il y a quelques jours ;

Que dimanche dernier une dame, accompagnée de cinq enfants, était venue le demander. Ne l'ayant pas trouvé, elle s'était retirée, annonçant qu'elle reviendrait ;

Depuis, on ne l'a plus revue.

On pense qu'on a retrouvé son cadavre mardi, dans une basse fosse, à Pantin...

***

J'ai négligé hier un passage du récit [illegible]

[illegible]

De la barrière part une grande route conduisant à la station de Pantin. C'est dans cette route que débouche le Chemin-Vert, sur le bord duquel ont été trouvés les cadavres.

Il est donc plus que probable que la fosse avait été creusée d'avance.

Cette supposition est pleinement confirmée par la *Gazette des Tribunaux* de ce matin. Ce journal, qui ne parle jamais qu'à bon escient et qui s'était abstenu jusqu'ici, entre aujourd'hui dans de grands détails.

***

Après avoir raconté le séjour de Jean Kinck à l'hôtel du Chemin de fer du Nord, la *Gazette des Tribunaux* ajoute :

[illegible]

Feuilleton du 24 Septembre 1869

DEUXIÈME PARTIE

LES

VOLEURS DE NÈGRES

VIII

REMORDS

[illegible]

Figura 5.11. Primera plana de *Le Petit Journal,* 24 de septiembre de 1869.

tido de la distinción entre arte y política. Benjamin estaba vitalmente comprometido con lo que ocurría cuando ambos ámbitos se fusionaban, debido al «(...) proceso masivo de fusión de las formas literarias, un proceso en el que muchas de las oposiciones que estamos acostumbrados a pensar, pueden perder relevancia»[186]. No está en cuestión si la frontera se cruza sino cómo se cruza. Benjamin ve dos posibilidades: o bien (como en el caso de Lamartine, Hugo, etc.), las nuevas tecnologías de la reproducción literaria son utilizadas por los escritores como un medio de representación retórica de la realidad que deriva en propaganda política[187] o bien, al centrarse en estas nuevas formas tecnológicas, los escritores comienzan a iluminar al mismo tiempo su potencial emancipatorio y las realidades políticas que en la actualidad distorsionan sus efectos. La opción es entre inducir al público, o educarlo, entre la manipulación política o la conciencia técnica. Esta última politiza no tanto a través de la elaboración de las deficiencias del orden social actual como a través de la demostración de que este orden constriñe los medios que ya existen para rectificarlo[188].

Pero en el siglo XIX, los artistas y escritores en general no comprendían el potencial positivo de las nuevas tecnologías para la producción cultural, como tampoco comprendían los peligros de la utilización de estas tecnologías para estetizar la política de masas. Balzac declaró que los periódicos eran «mortales para la existencia de los escritores modernos»[189]. Gautier (monárquico como Balzac) elogió la supresión de la prensa por parte de Carlos I, afirmando que «se rendía así un importante servicio a las artes y a la civilización»:

> «Los periódicos pertenecen a la especie de los cortesanos o de los comerciantes de caballos que se interponen entre el artista y el público, entre el rey y el pueblo... su perpetuo ladrido... promueve tanta desconfianza... en el espíritu que... realeza y poesía, las dos cosas más grandiosas en el mundo, se vuelven imposibles»[190].

Como vimos, los arquitectos desconfiaban de las matemáticas. Pero los ingenieros tampoco tenían mayor visión, habiendo llegado «muy despacio» a «los nuevos métodos de fabricación»[191]. Y si los artistas predicaban «el arte por el arte» y burlándose de la nueva tecnología insistían: «Un drama no es una vía de ferrocarril»[192], también era cierto «que el mismo Arago que informara la famosa evaluación positiva de (la fotografía), en el mismo año elevó... un informe negativo sobre la construcción de vías férreas planeada por el gobierno»[193]. («Entre otros argumentos, la diferencia de temperatura en las entradas y salidas de los túneles llevaría, se decía, a

[186] «Der Autor als Produzent», II, p. 687.

[187] V, p. 926.

[188] Así, el *Passagen-Werk* proporciona material histórico en apoyo al pronunciamiento político-cultural que hace Benjamin al final del ensayo sobre la obra de arte, «el fascismo esteriza la política, el comunismo responde politizando al arte» (I, p. 508).

[189] Balzac, citado en Batault (1934), citado en V, p. 907.

[190] Gautier, citado en Alfred Michiels (1863), citado en V, p. 906.

[191] V, p. 216. Las «dificultades y críticas» señaladas contra la tecnología era de un un tipo «ya no fácilmente comprensible»: «Se pensaba que "carros a vapor" corrían por "calles de granito" en lugar de por vías» («Der Saturnring...», V, p. 1061).

[192] Citado en V, p. 906.

[193] V, p. 826.

sofocaciones y enfriamientos fatales»[194].) ¿Pero la alternativa progresista consistía simplemente en hacer de las mismas vías férreas objetos de arte?

Theatre du Luxenburg, 30 de diciembre de 1837: «Una locomotora con "varios elegantes vagones" aparece en el escenario»[195].

7

Las imágenes de la arquitectura *y* la ingeniería, la pintura *y* la fotografía, la literatura *y* el periodismo del siglo XIX constituían una maraña de trabas y de elementos anticipatorios. No es sorprendente que, en la oscuridad del momento vivido, ni el artista ni el técnico fuera capaz de diferenciar entre ambos. Con seguridad, la tecnología era inherentemente progresista, y prometía formas socialistas de vida y de cultura, pero en tanto su despliegue era apropiado por el capitalismo y el estado, producía sólo imágenes oníricas reificadas de esa promesa, una fantasmagoría de la «nueva naturaleza». Del mismo modo, la reproducción industrial de formas artísticas y literarias era inherentemente democrática, pero mientras estuviera bajo las condiciones de la producción de mercancías, la cultura se producía como manipulación y no como ilustración, promoviendo un consumo pasivo antes que una activa colaboración, y el potencial democrático de la cultura de masas permanecía irrealizado.

Ni el artista ni el técnico debían ser apoyados inequívocamente. Ambos, careciendo de control sobre los medios de producción[196], se sometían a las demandas del mercado y ayudaban a perpetuar la no identidad entre utilidad social y ganancia capitalista. Como productores de un embellecimiento estratégico o de una oratoria patriótica, ambos servían a los intereses de la reacción política[197]. Ambos estaban atrapados en el estado de ensoñación de la tecnología. Al mismo tiempo, ambos lograban expresar elementos progresistas en su obra. Benjamin concluye: «El intento por diseñar una confrontación sistemática entre el arte y la fotografía está condenado a fracasar»; en cambio, como en el caso de otras áreas de la producción cultural, debe ser mejor comprendido como «un momento en la confrontación entre arte y tecnología que la historia ha producido»[198], pero que la «historia» no resolve-

[194] Dubech-D'Espezel (1926), citado en V, p. 826. El desarrollo de los ferrocarriles «sorprendió a todo el mundo» *(ibid.)*. Los políticos no fueron más perceptivos para reconocer la significación de los nuevos ferrocarriles. «Thiers, que pensaba que los ferrocarriles nunca funcionarían, hacía construir puentes en París en el momento en que debería haber estado construyendo estaciones» (*idem*, citado en V, p. 220). «Haussmann no sabía cómo adoptar lo que llamaríamos una política para (la construcción de) estaciones de ferrocarril» (citado en V, p. 223).

[195] V, p. 834.

[196] Este era el punto crucial. El motivo para reunir estos hechos históricos era demostrarles a los escritores y artistas de su tiempo que sus intereses objetivos en tanto «técnicos», los conducirían «tarde o temprano» a hacer afirmaciones que «fundarían su solidaridad con el proletariado del modo más apasionado» (II, p. 699).

[197] En sus primeros años, *l'École Polytechnique* fue receptiva a las teorías de Saint-Simon (V, p. 728) Marx apuntaba en relación a la insurrección de los trabajadores en 1848: «Para que desaparezca la última ilusión del pueblo, para romper totalmente con el pasado, el ingrediente poético de la juventud burguesa entusiasta, los pupilos de *l'École polytechnique*, los del sombrero de tres alas, deben estar del lado de los opresores» (Marx, citado en V, p. 987).

[198] V, p. 898.

rá automáticamente: La *École des beaux arts* y la *École polytchnique* no eran la tesis y la antítesis de un proceso histórico. La rivalidad entre ambas era un síntoma de ese proceso, no la resolución dialéctica a partir de sus contradicciones. La tecnología constituía un desafío para el arte; las fuerzas productivas estaban en contradicción con las relaciones de producción. Pero ambos hechos no podían superponerse de modo que los términos de esta primera oposición se alinearan nítidamente del lado del progreso o de la reacción.

Además, en el actual modo de producción, toda «síntesis» entre arte y tecnología resultaba prematura. En el paisaje intelectual de Benjamin, pertenecían al dominio anticipatorio de los sueños. Los acogedores pasajes fueron la primera arquitectura moderna para el público. Pero fueron también las primeras «casas de ensoñación de los consumidores», construidas al servicio de la adoración de la mercancía. En el siglo XIX, cuando el *tempo* de la transformación tecnológica amenazaba con dejar atrás la capacidad de adaptación del arte, la publicidad llegó a ser la forma de restablecer la ligazón entre las fuerzas tecnológicas y los deseos sociales: «La publicidad es la astucia por medio de la cual el soñar se impone a la industria»[199]. Al mismo tiempo, el desarrollo de la publicidad era un síntoma de la transformación de la información en propaganda, de modo que en el arte comercial la fantasía sólo «se prepara» para llegar a ser socialmente «práctica» en un sentido positivo[200]. Del mismo modo, antes de que la fotografía pueda obtener un «valor de uso revolucionario», el fotógrafo debe «rescatar» la imagen de «las modas comerciales», con el subtítulo apropiado[201]. En el folletín, los escritores encuentran su lugar apropiado como comunicadores a una audiencia masiva y como comentaristas de la vida cotidiana, pero los géneros comerciales de su literatura –fisonomías de la multitud, panoramas del boulevard, las ensoñaciones del flâneur– transforman la realidad en un objeto que puede ser pasivamente consumido con placer, directamente en su forma de sueño[202], en lugar de «refuncionalizar» el aparato de comunicación en una herramienta que haga posible despertar del sueño. Dada la ambivalencia de los fenómenos, aquellas obras artísticas que eludían las nuevas presiones sociales y defendían la doctrina del *l'art pour l'art* debían ser redimidas tanto como, por razones diferentes, la tendencia a poner «máscaras» estéticas sobre las nuevas formas. Estas últimas eran signos de advertencia de que la nueva utilidad social de la fantasía no volvía superfluo su aspecto utópico. En resumen, la liquidación del arte tradicional seguía siendo prematura, en tanto su promesa utópica permanecía irrealizada.

Si la situación hubiera sido simple, si el arte y la tecnología *hubieran* sido los polos opuestos de una dialéctica histórica en la superestructura, entonces no habría habido nada más fácil que su «síntesis». La nueva cultura emergería como un proceso de estetización de la tecnología o, inversamente, proclamando a la tecnología como arte. Ambas formas fueron intentadas a comienzos del siglo XX, la primera en el *Jugendstil,* que intentó renovar el arte a partir del «tesoro de formas de la tecno-

[199] V, p. 232.

[200] V, p. 59.

[201] El autor como productor, II, p. 693.

[202] De allí la «fantasmagoría» del flâneur (V, p. 540) cuyas percepciones, mezcladas con espejismos, son semejantes a las del fumador de hashish.

logía»[203] estilizándolas «ornamentalmente»[204] como símbolos naturales; la segunda por el Futurismo que, declarando hermosa a la tecnología, intentó transformarla en una forma artística. Benjamin critica ambos intentos sobre la misma base: «El intento reaccionario de liberar de sus contextos funcionales a las formas tecnológicamente determinadas y de reificarlas como constantes naturales –es decir de estilizarlas– aparece de manera similar en el *Jugendstil* y más tarde en el Futurismo»[205].

A pesar de las reservas de Adorno, la teoría de la cultura de masas de Benjamin proporcionaba criterios para una crítica de la producción cultural bajo el capitalismo. Pero también identificaba la manera cómo, a pesar de estas condiciones, la imaginación socialista podía llegar –en realidad estaba llegando a ser–. La transformación cultural que Benjamin estaba investigando no debe ser pensada simplemente como un nuevo estilo estético. Supone abandonar el arraigado hábito de pensar en términos de una fantasía artística subjetiva versus las formas materiales objetivas de la realidad. La dialéctica que, «no era menos visible» en la superestructura que en la estructura, transformaría la manera misma como estos dos componentes sociales se relacionaban. El binomio formado por la estructura y la superestructura también se hundiría en el «proceso de fusión»[206].

8

Recordemos que la fantasía colectiva liberada en los inicios de la nueva era del industrialismo retrocede hacia un ur-pasado. En la dimensión temporal se vuelven prominentes las imágenes de los antiguos orígenes míticos de la civilización occidental (una de cuyas manifestaciones es el neoclasicismo). Materialmente, la «nueva» naturaleza tecnológicamente producida aparece bajo la forma fantástica de la vieja naturaleza orgánica. El *Passagen-Werk* reiteradamente brinda documentación acerca de la manera cómo la modernidad que emergía en el siglo XIX evocaba ambos dominios, en lo que parecía ser una expresión colectiva de nostalgia por el pasado y lo anticuado. Pero Benjamin nos conduce a comprender una motivación diferente. Por un lado, es un «intento por manejar las nuevas experiencias de la ciudad» y de la tecnología «en el marco de las viejas experiencias tradicionales de la naturaleza[207] y del mito. Por otro lado, es la forma distorsionada del «deseo» soñado, que no apunta a redimir el pasado, sino a redimir el deseo de utopía al que la humanidad

[203] V, p. 1062.

[204] V, p. 692. Benjamin menciona al Realismo como el primer intento por fusionar a ambos en una respuesta autoconsciente a la amenaza de la tecnología. Para la época del *Jugendstil* esta amenaza «había caído en la represión», la «agresión» del *Jugendstil* contra la tecnología, al esconderse, resultaba «tanto más agresiva».

[205] V, p. 693.

[206] Los marxistas tradicionalmente concibieron al socialismo como una superación de la división entre trabajo manual y trabajo intelectual, en el sentido de que cada miembro de la sociedad haría un poco de ambos. La concepción de Benjamin era que la revolución tecnológica asimilaría ambos tipos de trabajo. Mientras que el trabajo intelectual estaría mediado por un aparato de producción cada vez más tecnologizado, el trabajo «manual» se intelectualizaría. Apunta que el lugar de construcción de la Torre Eiffel, «el pensamiento dominaba al músculo», en tanto la energía humana encontraba un sustituto en los sólidos andamios y las grúas» (V, p. 1063).

[207] V, p. 560.

ha dado expresión de manera persistente. Esta utopía no es otra que el objetivo comunista enunciado por Marx en los Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844[208]: la armoniosa reconciliación de sujeto y objeto a través de la humanización de la naturaleza y la naturalización de la humanidad, de hecho un motivo ur-histórico presente en la Biblia y en el mito clásico. La antigüedad griega, que no fue en realidad ningún paraíso terrenal, logró esta reconciliación simbólicamente en sus formas culturales. Sin embargo, imitar estas formas, como si alguna «verdad» estuviera eternamente presente en ellas, niega la particularidad histórica esencial a toda verdad. En su lugar, los temas ur-utópicos deben ser redescubiertos no de manera puramente simbólica, como ornamentación estética, sino realmente en las configuraciones materiales más modernas.

Los hombres deben reconciliarse con esta nueva naturaleza tecnológica. Ese es el objetivo de la cultura socialista y el significado de la pregunta, ya citada de Benjamin:

> ¿Cómo y cuándo los mundos de formas surgidos en la mecánica, en el cine, en la construcción de maquinaria y en la nueva física, que nos han subyugado sin ser nosotros conscientes de ello, nos mostrarán con claridad lo que les es de suyo natural? ¿Cuándo se alcanzarán las condiciones de la sociedad en las que estas formas o las que han surgido de ellas se abran a nosotros como formas naturales?[209].

La paradoja es precisamente que sólo abandonando la imitación nostálgica el pasado y prestando estricta atención a la nueva naturaleza las ur-imágenes son reanimadas. Tal es la lógica de las imágenes históricas en las que las imágenes colectivas son negadas, superadas y al mismo tiempo dialécticamente redimidas. Esta lógica no forma un sistema discursivo en sentido hegeliano. El momento de asimilación y superación se revela él mismo visualmente, en un flash instantáneo[210] por el cual lo antiguo se ilumina precisamente en el momento de su desaparición. Esta *efímera* imagen de la verdad «no es un proceso de exposición que destruye el secreto, sino una revelación que le hace justicia»[211].

9

¿Puede tal experiencia cognoscitiva (que, literalmente *e-duca* nuestra imaginación, conduciéndola fuera de su etapa todavía mítica) ilustrarse en el contexto de la presente discusión? A modo de conclusión, he aquí dos de esos intentos que demuestran el momento de negación crítica en la dialéctica del mirar que expone la ideología de la cultura burguesa, y el momento de redención, como revelación fugaz, de la verdad. La primera ilustración, construida a partir de los extremos de lo arcaico y lo moderno, vuelve visible la diferencia entre la repetición del pasado y su redención. En la segunda, la nueva naturaleza «centellea» junto a la antigua en una imagen anticipatoria de la humanidad y la naturaleza reconciliadas.

[208] Profusamente citados en las entradas anteriores a 1937 del Konvolut X, «Marx».
[209] V, pp. 500-01, ver nota 62.
[210] V, p. 578.
[211] *Trauerspiel*, I, p. 211.

En el siglo XIX no sólo los gustos arquitectónicos estaban dominados por la estética neoclásica. El teatro burgués repuso con entusiasmo las antiguas tragedias griegas, definidas como «clásicos» en tanto su verdad permanecía intocada por el devenir histórico. En el género de la caricatura (más receptiva frente a las nuevas tecnologías de reproducción litográfica por su posición inferior como forma artística) el artista Honoré Daumier produjo imágenes de su propia clase social[212], las que, al transformar en su objeto al sujeto burgués, proporcionaron a su representación visual «una suerte de operación filosófica». Su humor proporcionó la distancia crítica necesaria para reconocer las pretensiones burguesas del ropaje de la antigüedad[214]. Daumier mostró cómo el neoclasicismo no era la recurrencia de una forma eternamente válida, sino un peculiar estilo burgués de distorsión histórica. Representó a la burguesía *representando* a la antigüedad, de un modo que articulaba la transitoriedad de la primera y no la permanencia de la segunda (fig. 5.12 y 5.13). Baudelaire sugirió como consigna para un libro de Daumier sobre historia antigua: «¿Quién nos librará de los griegos y los romanos?» –y reconoció en este artista un compañero del modernismo–. Escribió:

> «Daumier desciende brutalmente sobre la antigüedad y la mitología y escupe sobre ellas. Y el apasionado Aquiles, el prudente Ulises, la sabia Penélope, el gran Telémaco, la hermosa Helena que pierde Troya y la ardiente Safo, patrona de las histéricas, y en última instancia todos, se nos muestran en una cómica fealdad que hace recordar esos viejos despojos de actores del teatro clásico, que aspiran su rapé detrás del escenario»[215].

Las imágenes de Daumier son la negación crítica del neoclasicismo burgués. Pero debemos volvernos hacia el «laboratorio dramático» del teatro épico de Brecht, el experimento más técnico de las formas dramáticas contemporáneas, para buscar una reanimación del poder *científico* del teatro clásico. La defensa benjaminiana de Brecht aclara:

> (Brecht)... regresa, de una manera nueva, a la mejor y más antigua oportunidad del teatro: la oportunidad de exponer el presente. En el centro de su experimento está el hombre. El hombre de hoy; un hombre reducido, un hombre conservado en hielo en un mundo helado. Pero como es el único que tenemos, es en interés nuestro conocerlo. Es sometido a exámenes y observaciones. (...) Construir a partir de los elementos últimos de la conducta humana aquello que en el drama aristotélico se llama «acción» –tal es el propósito del teatro épico[216].

[212] Caricatura «la sociedad burguesa de ese siglo estaba abierta al arte». Eduard Fuchs (1921), citado en V, p. 899.

[213] Edouard Drumont (1900), citado en V, p. 899.

[214] Daumier no sentía nostalgia por el ideal clásico: «Sobre la idea clásica del Imperio. En relación a Daumier: Estaba intensamente seducido por la agitación muscular. Incansablemente, su lápiz glorificó la tensión y la actividad muscular. Así, la esfera pública con la que soñaba tenía criterios diferentes a los de esta devaluada... sociedad de tenderos. Añoraba un medio social que, como la Antigüedad Griega, proporcionara a la gente una base desde donde elevarse, como desde un pedestal hacia la belleza... Debía producirse... una grotesca distorsión si uno observaba a la burguesía desde la perspectiva de esos supuestos» (Schulte, 1913-14, citado en V, p. 224).

[215] Baudelaire, citado en V, p. 901.

[216] «El autor como productor», II, pp. 698-99.



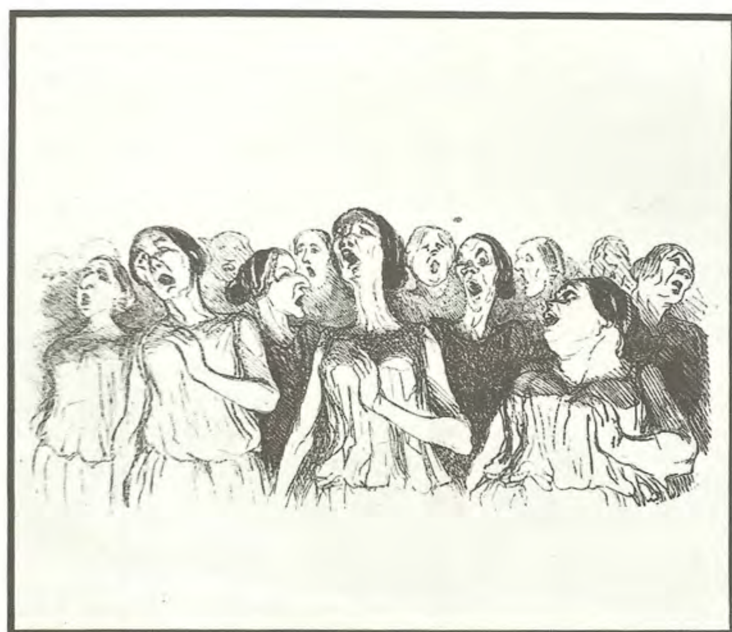


Figura 5.12. «Berenice, Titus y Antioco», Honoré Daumier, en *Le Charivari,* 1839.

Figura 5.13. «Las doncellas de Penélope», Honore Daumier, de su ciclo *Ulyses,* 1852.

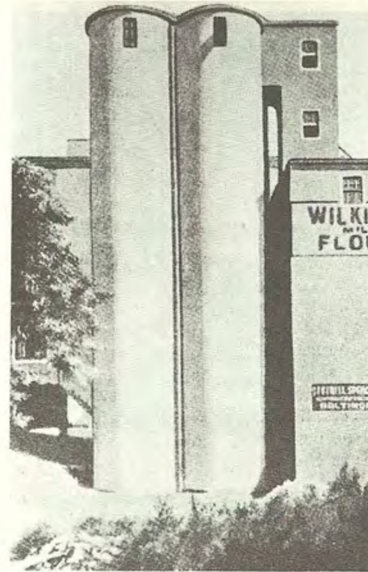
De manera semejante, en las estructura tecnológicas regresan las formas clásicas, hecho que Le Corbusier, fundador del modernismo arquitectónico había señalado. Benjamin apoyaba firmemente la nueva arquitectura como la forma adecuada (históricamente *transitoria*) para un período de transición. Escribió: «En el primer tercio del siglo pasado nadie tenía idea de cómo se debía construir con hierro y vidrio. El problema ha sido resuelto desde entonces por los hangares y los silos»[217]. Casi como para ilustrar el punto, las láminas que acompañaban a la edición de la recopilación de artículos de Le Corbusier en la edición de 1923 incluían fotografías de hangares y silos. Además, yuxtaponían estas formas modernas a los edificios de la antigüedad, para demostrar cómo los arquitectos de la época contemporánea, más que imitar intencionalmente a la antigüedad, eran dirigidos por los ingenieros, quienes, sin saberlo, habían redescubierto sus formas (figs. 5.14-5.17). Benjamin interroga retóricamente: «¿Acaso no todos los grandes triunfos en el campo de las formas nacen (...) como descubrimientos tecnológicos?»[218].

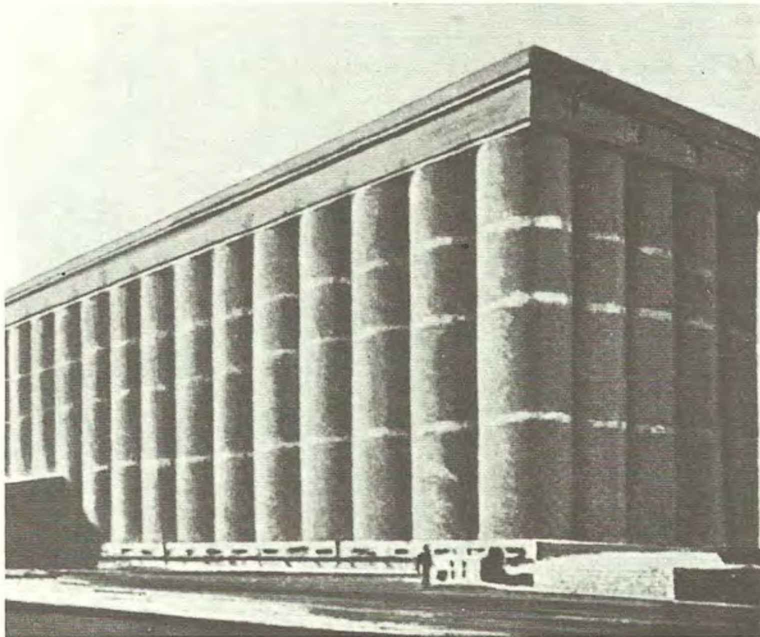
Vieja naturaleza/Nueva naturaleza

Las primeras notas del *Passagen-Werk* consignan que el trabajo de Grandville debe ser «comparado con la fenomenología de Hegel»[219]. En realidad este artista gráfico (a quien los surrealistas y los directores de cine mudo reconocen como su precursor) vuelve visible la «ambivalencia entre el elemento utópico y el elemento cínico»[220] en el intento del idealismo burgués de subsumir a la naturaleza bajo sus propias categorías subjetivas. Sus imágenes representan a la naturaleza como subjetividad pura en su más específica forma histórico-burguesa, es decir, como mercancía. Contemporánea de Marx, la «cosmología de la moda» de Grandville retrata a la naturaleza ataviada a la última moda como «artículo de lujo»[221].

Grandville «lleva a su expresión aquello que Marx llama la travesura teológica de las mercancías»[222] y, llevando el fetichismo de la mercancía «a sus extremos, revela su naturaleza»[223]. En su obra la imagen de una humanidad reconciliada con la naturaleza sufre un viraje cínico: la naturaleza imita las formas fetichizadas como «tantas parodias naturales sobre la historia de la humanidad»[224]. «Las fantasías de Grandville trasladan el carácter de mercancía al universo. Lo modernizan»[225]. Cometas, planetas[226], flores, la luna y la estrella vespertina son animados sólo para

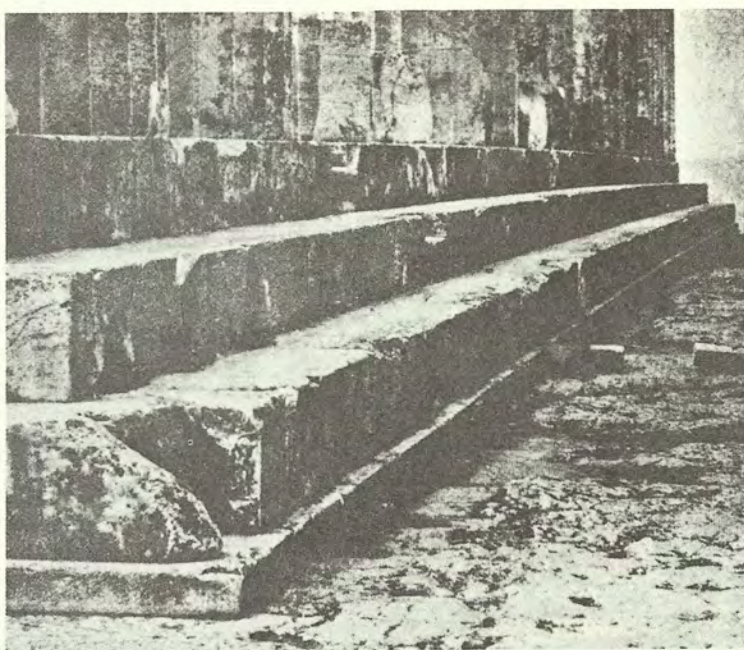
[217] V, p. 218.
[218] V, pp. 216-17.
[219] V. p. 1022.
[220] V, p. 51.
[221] V, p. 51.
[222] V, p. 246.
[223] V, p. 51.
[224] V, p. 267.
[225] V, p. 51.
[226] En *Un autre monde*, el personaje de Grandville descubre que «el anillo de ese planeta (Saturno) no es otra cosa que un balcón circular, donde los saturnitas salen en la tarde a tomar un poco de aire»





Figuras 5.14. y 5.15. Modernos elevadores de granos (Le Corbusier).





Figuras 5.16 y 5.17. Detalles del Partenon (Le Corbusier).



Figura 5.18. «Flores y frutas gozan la llegada de la primavera». Grandville, 1844.



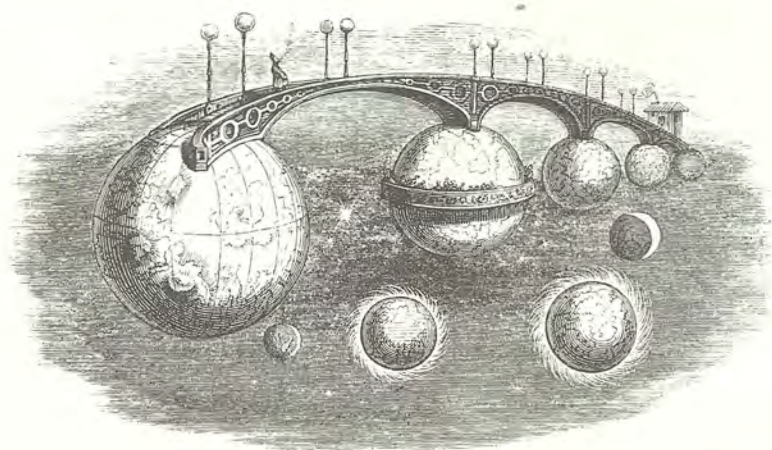


Figura 5.19. «Venus como estrella vespertina». Grandville, 1844.

Figura 5.20. «Puente interplanetario. El anillo de Saturno es un balcón de hierro». Grandville, 1844.



Figura 5.21. «Un perro paseando a su hombre». Grandville, 1844.

recibir el atributo «humano» de transformarse en mercancía (figs. 5.18-5.20)[227]. Pero al mostrar la «batalla entre la moda y la naturaleza»[228], Grandville permite que la naturaleza termine imponiéndose (fig. 5.21). Una naturaleza activa y rebelde se venga de los humanos que la fetichizan como mercancía (fig. 5.22).

El mito de la omnipotencia humana, la creencia de que el artificio humano puede dominar a la naturaleza y recrear el mundo a su imagen son elementos centrales de la ideología de la dominación moderna. Benjamin denomina esta fantasía (sostenida con mortal seriedad por aquellos que empuñan su poder tecnológico sobre los demás): «infantil»[229]. Grandville la muestra, «Dios lo sabe, sin piedad», cuando estampa características humanas en la naturaleza, practicando ese «sadismo gráfico» que llegaría a ser «el principio fundamental» de la imagen publicitaria[230]. Las caricaturas de Grandville imitan la hubris de una humanidad tan envanecida por sus nuevos logros que se ve a sí misma como la fuente de toda creación y que de manera brutal imagina la vieja naturaleza totalmente subsumida bajo *sus* formas (fig. 5.23).

Pero esta experiencia cognoscitiva se invierte cuando la nueva técnica de la ampliación fotográfica (figs. 5.24-5.27) nos muestra con qué astucia la naturaleza, anticipando las formas de la tecnología humana, ¡ha sido todo el tiempo nuestra

[227] Benjamin se pregunta si, en verdad, se puede ver en esta naturaleza como mercancía, el «alma» del obrero que se ha sacrificado para producirla (V, p. 260).

[228] V, p. 120.

[229] Cita la crítica de Georg Simmel (1900) del «concepto totalmente infantil», la «manera mitológica de pensar» de que «conquistamos o dominamos a la naturaleza» y elogia a Fourier por su «diferente recepción de la tecnología» (V, pp. 812-13).

[230] «Neues von Blumen», reseña de *Urformen der Kunst. Photogrphische Pflanzenbilder* (1928), III, p. 152.



Figura 5.22. «Pescados pescando gente, usando como carnada diversos objetos deseables». *Grandville*, 1844.

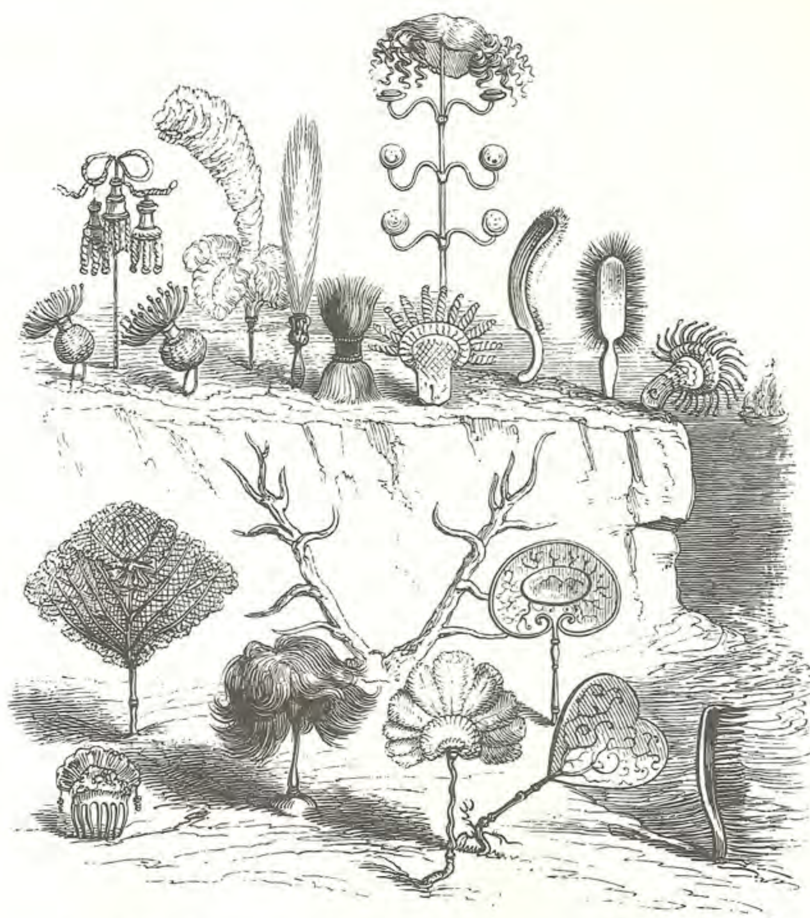
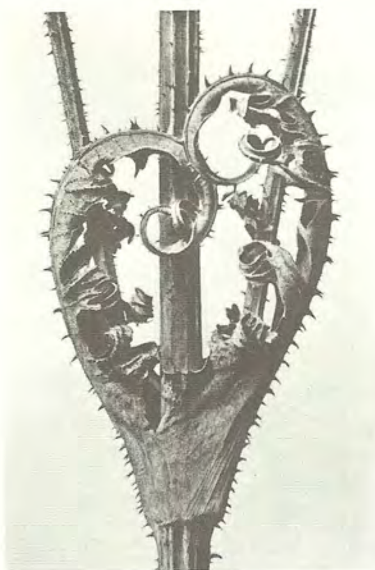
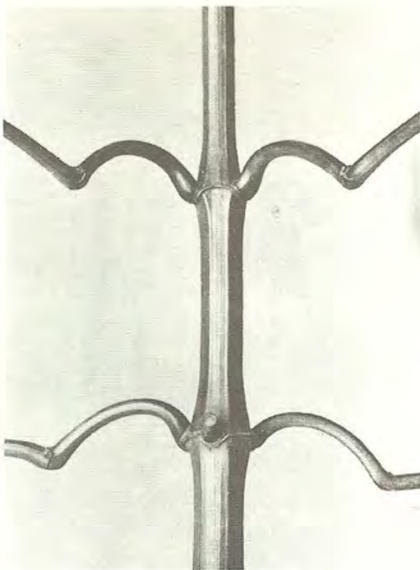
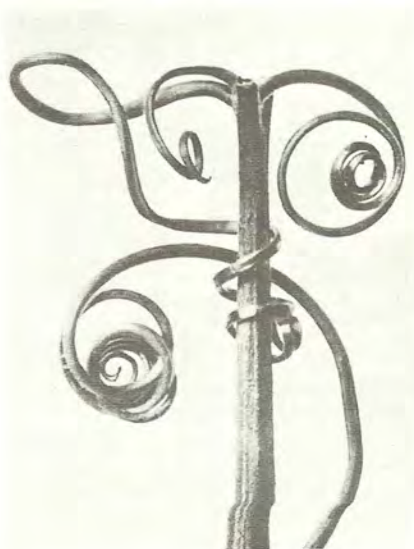


Figura 5.23. «La colección de vida marina, mostrando que las plantas subacuáticas y los animales se basan en formas inventadas por el hombre –abanicos, pelucas, peines, cepillos, etc.»–. Grandville, 1844.









Figuras 5.24, 5.25, 5.26, 5.27. Fotografías de plantas como ur-formas de arte. Karl Blossfeldt, 1928.

aliada! La fotografía nos lleva como si fuéramos liliputienses a una tierra de gigantescas y «fraternales» formas vegetales orgánicas[231], escribió Benjamin en su reseña de *Urformen der Kunst* (ur-formas del Arte) de Karl Blossfeldt en 1928. Al comparar a Blossfeldt con Grandville, Benjamin comentaba:

> ¿No es notable que aquí otro principio de la publicidad, la ampliación gigantesca del mundo de las plantas se use ahora para curar las heridas inflingidas por la caricatura?[232].

He aquí una utilización de la tecnología no dirigida al dominio de la naturaleza sino a quitar «el velo» que nuestra «indolencia» arrojara sobre la vieja naturaleza, y que nos permite ver en la existencia de las plantas «un tesoro totalmente inesperado de analogías y formas»[233].

> Ur-formas de arte-con seguridad. Pero ¿qué otra cosa pueden ser sino las ur-formas de la naturaleza? Es decir, formas que nunca fueron sólo un modelo para el arte, sino, desde el comienzo, ur-formas activas en todo lo que es creativo[234].

[231] «Neues von Blumen», III, p. 153.

[232] *Ibid.*, p. 152.

[233] *Ibid.*, p. 152. Benjamin cita a Moholy-Nagy en torno a la fotografía: «Todo es tan nuevo aquí, que la búsqueda misma conduce a resultados creativos» (*ibid.*, p. 15).

[234] *Ibid.*, p. 152.

6

Naturaleza histórica: ruina

1

La transitoriedad es la clave de la afirmación benjaminiana del elemento mítico presente en los objetos culturales, redimir las imágenes del deseo adheridas a las formas transicionales, a las formas primigenias «demasiado tempranas» de la tecnología moderna como anticipaciones momentáneas de utopía. Pero en el proceso de volverse mercancías, las imágenes del deseo cuajan en fetiches; lo mítico aspira a la eternidad. La «naturaleza petrificada» *(erstarrte Natur)* caracteriza a las mercancías que encarnan la fantasmagoría moderna, que a su vez congela la historia de la humanidad como si estuviese encantada por un hechizo mágico[1]. Pero esta naturaleza fetichizada también es transitoria. La otra cara de la infernal repetición de «lo nuevo» en la cultura de masas es la mortificación de aquello que ya no es novedoso. Los dioses se vuelven anticuados, sus ídolos se desintegran, sus lugares de culto –los Pasajes mismos– decaen. Benjamin apunta que la primera iluminación eléctrica de la calles (1857) «extinguió la irreprochable luminosidad de los pasajes, los que súbitamente fueron difíciles de encontrar (...)»[2]. Interpreta la novela de Zola *Thérèse Raquin,* escrita una década más tarde, como un relato sobre «la muerte de los Pasajes de París, el proceso de decadencia de un estilo arquitectónico»[3]. Como estas estructuras decadentes ya no gobiernan la imaginación colectiva, es posible reconocerlas como las ilusorias imágenes oníricas que siempre fueron. Precisamente la desintegración de su aura original las hace didácticamente invaluables:

> Para citar una observación de Aragon que constituye el centro del problema: que los Pasajes sean lo que son para nosotros *(für uns)* se debe al hecho de que ya no son en sí mismos *(an sich)*[4].

[1] Ver la definición de Adorno de *Naturgeschichte* (que se basa en el estudio sobre el *Trauerspiel)* como «una suerte de encantamiento de la historia» (Adorno, «Die Idee der Naturgeschichte», *GSI,* p. 361).

[2] V, p. 698.

[3] V, p. 1046. La novela se inicia con una descripción del *Passage du Pont Neuf:* «... un corredor estrecho y oscuro... pavimentado en amarillenta roca, gastado y descuidado, exudando un olor acre y pantanoso, cubierto por un techo vidriado, negro de tizne».

«En los bellos días del verano, una luz blanquecina atraviesa el sucio techo de vidrio y se extiende lúgubre por este pasaje... Las tiendas oscuras son como agujeros negros en los que sombras de otro mundo se mueven y tienen existencia... El *Passage du Pont Neuf* no es un lugar para un bello paseo» (Emile Zola, *Therèse Raquin).*

[4] V, p. 1215. «Todo aquello (de lo que aquí hablamos) jamás vivió, así como ningún esqueleto vivió jamás, sino sólo un ser humano» (V, p. 1000).

Hemos completado el círculo y estamos una vez más bajo el signo de la «Historia Natural», donde la historia aparece concretamente como mortificación del mundo de las cosas. Resumamos: en tanto montaje (y esto se expresa más concretamente en la lengua alemana que construye palabras por medio de montajes), la idea de «historia natural» *(Naturgeschichte)* proporciona imágenes críticas de la historia moderna como prehistoria –meramente natural, aún no historia en el auténtico sentido humano–. Este era el argumento de Benjamin para contemplar al siglo XIX como la distante era glacial del industrialismo. Pero en la imagen del fósil, Benjamin también captura el proceso de decadencia natural que indica la supervivencia de la historia pasada dentro del presente, expresando con claridad palpable que el fetiche desechado se queda tan vacío de vida que sólo permanece su huella del caparazón material.

Fue Adorno quien proporcionó el mapa intelectual del enfoque de Benjamin. En «Idea de una Historia Natural» (1932) señaló que Lukàcs apuntaba a un significado parecido con su concepto de «segunda naturaleza»: «este mundo muerto, alienado, reificado» de las formas estéticas fijas y de las convenciones literarias vacías al que se le ha extraído el alma profunda»[5]. Tanto Benjamin como Lukàcs demostraron que «la vida petrificada en la naturaleza es solamente aquello que la historia ha desarrollado en ella»[6]. Pero Lukàcs, heredero del legado filosófico de Hegel, fue llevado en última instancia hacia una concepción totalizadora de la trascendencia metafísica, mientras que Benjamin, formado en la muy diferente tradición de los poetas alegóricos barrocos, permaneció aferrado al objeto fragmentario, transitorio. Adorno sostenía que, al revelar la significación de la alegoría barroca para la filosofía de la Historia, Benjamin había realizado «algo esencialmente diferente» de lo realizado por Lukàcs[7]: trajo la idea de historia «desde la distancia infinita a la proximidad infinita»[8]:

> Si Lukàcs deja que lo histórico, como aquello que ha sido, se transforme otra vez en naturaleza (congelada), aquí entonces está la otra cara del fenómeno: la naturaleza misma se presenta como naturaleza transitoria, como historia[9].

Debemos recalcar que esta apreciación de Adorno sobre el *Trauerspiel* se basaba en su (inintencional) contribución a una concepción materialista, marxista de la his-

[5] Theodor Adorno, «Die Idee der Naturgeschichte» (1932), *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 356. Adorno no cita la ahora famosa discusión de la «segunda naturaleza», en *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, donde el término se utiliza como sinónimo del concepto marxiano de fetichismo de la mercancía, sino la utilización previa del término (hegeliano) por parte de Lukàcs en *Teoría de la Novela:* «La segunda naturaleza de la creación humana no tiene sustancialidad lírica. Sus formas están demasiado fijadas para que el momento creativo-simbólico anide en ellas... Esta naturaleza no es muda, aparente y sin significado como la primera naturaleza; es un complejo congelado de sentido que se ha vuelto extranjera, que ya no despierta el alma. Es una montaña de osamentas de la decadente interioridad, y sólo puede entonces –si esto fuera posible– ser despertada por el acto metafísico de redespertar de lo psíquico que lo ha creado o contenido en su anterior o supuesta existencia y, sin embargo, nunca ser experimentado por otra interioridad» (citado en *ibid.*, p. 356).

[6] Adorno, «Die Idee...», *GS*, I, p. 357.

[7] *Ibid.*, p. 357. Benjamin comenta en una carta a Scholem que él y Lukàcs llegan a conclusiones semejantes, a pesar de los diferentes modos de acceder a ellas (*Briefe*, I, p. 355).

[8] Adorno, «Die Idee...», *GS I*, p. 357.

[9] *Ibid.*

toria. Y si queremos comprender cómo esta concepción contribuyó a su vez al *Passagen-Werk* debemos considerar también este estudio anterior, antes de volver al siglo XIX y al análisis benjaminiano de su poeta alegórico, Charles Baudelaire.

Podemos comenzar recordando que en la visión barroca de la naturaleza como representación alegórica de la historia resulta central el emblema[10], un montaje de imagen visual y signo lingüístico, a partir del cual se puede leer, como en un rompecabezas ilustrado, qué «significan» las cosas. Por supuesto, en la representación del fetiche de la mercancía como fósil, Benjamin mismo crea un emblema: bajo el signo de la historia, la imagen de la naturaleza petrificada es la clave de aquello que la historia ha llegado a ser. Los poetas alegóricos leían un significado similar en el emblema de la calavera humana, el residuo esquelético de mirada vacía que alguna vez fuera un rostro humano (fig. 6.1).

> La historia, en todo aquello que nos muestra en el principio ya a destiempo, acongojado, fracasado, se expresa en un rostro, no, en una calavera (...) se articula como un acertijo no sólo la naturaleza de la existencia humana pura y simple sino la historicidad biológica de un individuo, en ello (se esconde) la imagen de su mayor decadencia natural[11].

El emblema de la calavera puede ser leído de dos maneras. Es espíritu humano petrificado, pero es también naturaleza en decadencia, transformación del cadáver en esqueleto que será polvo. De igual modo, en el concepto de *Naturgeschichte,* si la naturaleza vaciada (el fósil) es el emblema de la «historia petrificada», la naturaleza también tiene una historia, de modo que la transitoriedad histórica (la ruina) es el emblema de la naturaleza en decadencia. En la Europa del siglo XVII, mientras la política religiosa se desgarraba en una guerra prolongada, los alegoristas barrocos contemplaban la calavera como una imagen de la vanidad de la existencia humana y la transitoriedad del poder terrenal. La ruina era emblemática de la futilidad, del «esplendor transitorio»[12] de la civilización humana, a partir del cual la historia era leída como «un proceso de incansable desintegración (...)»[13]. En estas figuras «enigmas» de la naturaleza históricamente efímera, Benjamin ubica:

> (...) el núcleo del modo de ver alegórico, y la exposición secular barroca de la historia como sufrimiento del mundo; cobra pleno sentido sólo en períodos de decadencia. Cuanto mayor el significado, mayor la sujeción a la muerte, porque la muerte socava profundamente la línea de demarcación entre naturaleza física y significado[14].

Un emblema de Florentius Schoonovius (fig. 6.2) expresa esta idea. En el *subscriptio* (subtítulo) se lee:

[10] Benjamin consideraba que los libros de emblemas del Barroco eran «los auténticos documentos del moderno modo alegórico de mirar las cosas» (*Trauerspiel,* I, p. 339).

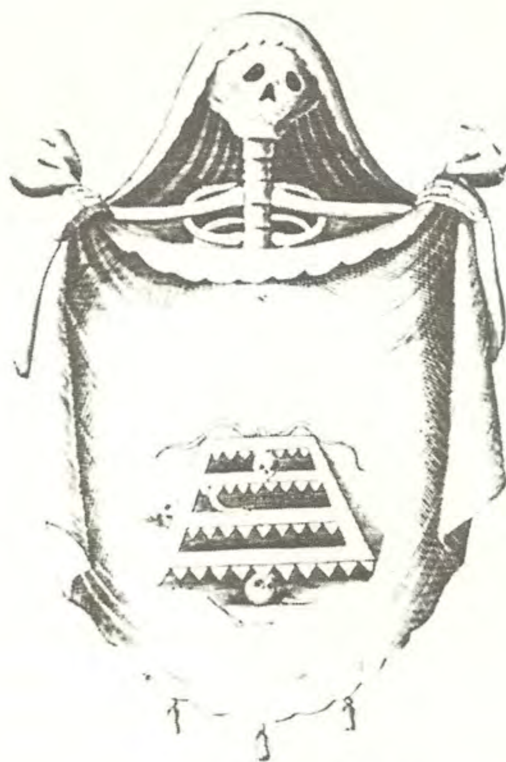
[11] *Trauerspiel* (I, p. 343), citado por Adorno *GS,* p. 358.

[12] *Ibid.,* p. 354.

[13] *Ibid.,* p. 353.

[14] *Ibid.,* p. 343, citado por Adorno en *GS,* p. 359.

MAIOR AD-
ÆQUATUS.



Quos diverſa parit SORS, MORS *inamabilis æquat,*
Et pede metitur TE *PARI cæca pari.*
At major virtus majori funere donat.
MAIOR ADÆQUATOS *ſic PARIS inter erit.*

Figura 6.1. Emblema barroco con el motivo calavera humana, queriendo significar el poder igualador de la muerte.

Vivitur ingenio.

EMBLEMA XXIX



Regna cadunt, urbes pereunt, nec quæ fuit olim
Roma manet, præter nomen inane, nihil.
Sola tamen rerum, doctis quæsita libellis,
Effugiunt structos Fama decusque rogos.

Figura 6.2. «Vivitur ingenio», emblema por Florentius Schoonhovius, ca. 1618.

Los gobernantes caen, las ciudades perecen, nada
de lo que un día fue Roma permanece.
El pasado es vacío, nada.
Sólo esos asuntos de la sabiduría y
libros que dan fama y respeto
escapan a la pira funeraria creada
por el tiempo y la muerte[15].

El significado de este emblema se corresponde con un texto barroco citado por Benjamin:

> «Considerando que las pirámides, los pilares y las estatuas de todo tipo de material son dañadas por el tiempo o destruida por violencia o el simple deterioro... que en realidad ciudades enteras se han hundido, desaparecido y han sido cubiertas por las aguas, que en contraste las escrituras y los libros son inmunes a esta destrucción, porque si alguno desaparece o es destruido en un país o lugar, se lo puede encontrar con facilidad en innumerables lugares distintos, entonces al hablar de experiencia humana, nada es más perdurable e inmortal que los libros»[16].

Al preparar su *exposé* de 1935, Benjamin apuntó una breve anotación: «fetiche y calavera»[17]. Más en general, a lo largo de todo el material del *Passagen-Werk*, se acentúa la imagen de la «ruina», como emblema no sólo de la fragilidad y transitoriedad[18] de la cultura capitalista, sino también de su destructividad[19]. Y así como los dramaturgos barrocos no sólo veían en la ruina el «fragmento más significativo»[20], sino también la determinación objetiva para su propia construcción poética, cuyos elementos jamás se unificaban en un todo integrado[21], así también Benjamin empleó el método más moderno del montaje para construir a partir de los fragmentos decadentes de la cultura del siglo XIX imágenes que volvieran visible «la fracturada línea de demarcación entre naturaleza física y significado».

Los poetas barrocos mostraron a Benjamin que «el material desechado» de su propia era histórica podía ser «elevado a la posición de la alegoría»[22]. Lo que daba a

[15] Este emblema ha sido descrito por el estudioso del Barroco Gottfried Kirchner: «El *lemma* (título) del emblema –"*Vivitur ingenio*"– subraya la continua vida del espíritu. La *pictura* (imagen) muestra el esqueleto de la muerte frente a un paisaje-en-ruinas del destino/vanidad del mundo, que tiene en sus manos o toca con sus pies la corona y el cetro, atributos transitorios del poder terrenal. Cerca se ve una roca con un libro sobre el que crece la hiedra y sobre el cual yace la serpiente enrollada, ambos signos emblemáticos de la duración eterna. La *Subscriptio* (subtítulo) muestra la conexión entre los niveles separados de la composición gráfica... En el siglo XVII, la posición de Roma es ejemplar para la decadencia de los imperios y la destrucción de las principales ciudades; de su antigua grandeza, sólo queda un concepto vacío» (Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barok: Tradition und Bedeutungswalden eines Motivs*, p. 78.

[16] Prefacio del editor a los dramas de Jakob Ayrer, citado en *Trauerspiel*, I, p. 320.

[17] V, p. 1216.

[18] V, p. 152.

[19] V, p. 152.

[20] *Trauerspiel*.

[21] «El poeta (barroco) no debe ocultar el hecho de que está arreglando, ya que el centro de todos los efectos intencionales no era tanto la mera totalidad sino más bien su obvia calidad de ser una construcción» (*Trauerspiel*, I, p. 355).

[22] V, p. 1215.

esta enseñanza su valor como una presentación dialéctica de la modernidad era que alegoría y mito eran «antitéticos»[23]. En realidad, la alegoría era el «antídoto» frente el mito, y precisamente esto «se demostraría» en el *Passagen-Werk*[24]. Sin embargo el Barroco, como conclusión cristiana que sostiene que el mundo de referentes materiales se desintegra y en última instancia no es real, es «nada», mientras que la verdad de los textos escritos es inmortal porque estos productos mentales sobreviven a la destructividad material de la historia, fue una posición que, por razones filosóficas y políticas, Benjamin se vio obligado a rechazar.

2

> La alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas[25].

El ámbito de las imágenes de la antigüedad clásica fue tan central en la discusión del *Trauerspiel* como en el proyecto de los Pasajes. La cosmología mitológica de la Antigüedad antropomorfizó las fuerzas de la (vieja) naturaleza en dioses de forma humana, significando una continuidad entre el ámbito natural, el humano y el divino. Este panteón pagano fue destruido en el sentido más material por la historia posterior: las grandes figuras esculpidas de los dioses, los pilares de sus templos sobrevivieron físicamente sólo en sus fragmentos. Mientras la arquitectura sufrió visiblemente las heridas de la historia de la violencia humana[26], los antiguos dioses fueron proscritos como «paganos» por una Cristiandad triunfante, dejando tras de sí una naturaleza despojada del espíritu divino que alguna vez los animara. En contraste, la nueva religión creía en la mortificación de la carne y en una naturaleza abrumada por la culpa[27]. El panteón de los antiguos dioses, «desconectado de los contextos vitales de los que había surgido»[28], se transformó en un conjunto de «figuras muertas» erigidas arbitrariamente en nombre de las ideas filosóficas que alguna vez encarnaron como símbolos vivientes: «Lo muerto de las figuras y la abstracción de los conceptos son la precondición de la metamorfosis alegórica del panteón en un mundo de conceptos-criaturas mágicos»[29].

Generalmente conectados con el paganismo en general, y con la corporalidad y la sexualidad en particular, estas antiguas deidades pervivieron sólo en forma degra-

[23] V, p. 344.

[24] «Zentralpark» (1939-40), I, p. 677. Este texto fragmentario fue específicamente formulado en referencia al libro sobre Baudelaire. La controvertida relación de este «libro» con el *Passagen-Werk* se discute en la Introducción a la parte III.

[25] *Trauerspiel*, I, p. 354.

[26] «Las ruinas hechas por el hombre... aparecen como herencia última de una antigüedad visible en el mundo moderno sólo como pintoresco campo de ruinas» (Karl Borinski, citado en el *Trauerspiel*, I, p. 354).

[27] «Porque era absolutamente decisivo para el desarrollo de este modo de pensamiento (barroco) que no sólo la transitoriedad, sino también la culpa debe tener su hogar tanto en la provincia de los ídolos como en el reino de la carne» (*Trauerspiel*, I, p. 398).

[28] *Trauerspiel*, I, p. 399.

[29] *Ibid.*, p. 399.

dada dentro de la atmósfera religiosamente cargada del Barroco[30]. Sobrevivieron como demonios, como signos astrológicos, como las caras de las cartas del Tarot, y se las usó con intención moral como personificación de las pasiones[31]. Venus/Afrodita, que alguna vez fuera el símbolo natural que elevara el eros humano al nivel del amor divino, vivió como la «Dama Mundana», el emblema profano, alegórico de la pasión terrenal. Mientras que originalmente su desnudez transfiguraba lo erótico de acuerdo con «la naturaleza más pura de los dioses encarnada en el panteón»[32], en el contexto cristiano aparecía vestida a la moda; o bien su desnudez se interpretaba como una alegoría moral en el sentido que «el pecado de la lujuria no puede ser ocultado»[33]. De igual modo, Cupido sobrevivió en el arte de Giotto sólo como «"un demonio del desenfreno, con garras y alas de murciélago"»; y los «faunos, centauros, sirenas y harpías» mitológicos continuaron existiendo como «figuras alegóricas en el círculo del Infierno Cristiano»[34]. Las sobrevivientes «esculturas de bronce y mármol de la Antigüedad todavía conservaban para el Barroco e incluso para el Renacimiento algo de aquel horror sufrido por Agustín al reconocer en ellas, como si dijéramos, "el cuerpo de los dioses"»[35].

La pérdida de su divinidad y la transformación en lo demoníaco fueron los precios que estas deidades pagaron por sobrevivir en la era cristiana. La interpretación alegórica se transformó en «su única salvación concebible»[36]. Sin ella, «en un contexto inadecuado, en realidad hostil (...) el mundo de los antiguos dioses hubiera tenido que morir, y es precisamente la alegoría quien lo rescató»[37].

La distinción entre símbolo y alegoría que Benjamin efectúa en el estudio sobre el *Trauerspiel* resulta relevante aquí y en relación con el proyecto de los Pasajes. Se recordará que Benjamin rechazaba por «insostenible» el canon establecido (basado en la formulación de Goethe) según el cual la diferencia entre símbolo y alegoría

[30] Benjamin considera que esta degradación es la marca distintiva de la «alegoría moderna», en oposición a las formas alegóricas seculares que aparecen en el humanismo renacentista y en las fábulas animales de la antigüedad. En la esquematización idiosincrática de Benjamin, esta forma «moderna» tiene sus raíces en la tardía era (cristiana) del Sacro Imperio Romano, que fue «parte de una preparación intensiva para la alegoría» (*Trauerspiel*, I, p. 397) mientras que el humanismo secular del Renacimiento aparece como una recurrencia atávica de las formas más antiguas de la alegoría.

[31] La alegoría barroca se basa en esta actitud cristiana hacia la antigüedad clásica; la concepción apolínea de esa era sólo vino después, con la Ilustración. Benjamin cita una observación de Warburg: «El noble mundo clásico de las divinidades antiguas se nos ha impuesto tan profundamente como signo de la Antigüedad en general, desde la época de Winckelman, que se nos olvida completamente que se trata de una creación de los académicos de la cultura humanista: este aspecto "Olímpico" de la antigüedad tuvo que ser antes despojado del lado demoníaco con el que la tradición lo había investido....» (Aby Warburg, citado en el *Trauerspiel*, I, p. 400).

[32] *Trauerspiel*, I, p. 400 (V, p. 409).

[33] *Ibid.*, I, p. 395.

[34] *Ibid.*, I, p. 399.

[35] *Ibid.*, I, p. 398. «... (L)a exégesis alegórica se orientaba sobre todo en dos direcciones: estaba diseñada para establecer la verdadera naturaleza demoníaca de los antiguos dioses, tal como eran vistos por la Cristiandad, y servía a la mortificación pía del cuerpo. Así, no por casualidad la Edad Media y el Barroco se complacieron en la yuxtaposición plena de sentido de imágenes de ídolos y osamentas de los muertos» (*ibid.*, p. 396).

[36] *Ibid.*, I, p. 398.

[37] *Ibid.*, I, p. 397. Es de señalar que el rescate de la antigüedad no tiene nada que ver con la verdad ahistórica, eterna (como pretendería el siglo XIX), sino con su radical reconstrucción dentro de un presente histórico totalmente transformado.

dependía de la manera en que idea y concepto relacionaban lo particular con lo general[38]. No era decisiva la distinción entre idea y concepto, sino la «categoría de tiempo»[39]. En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva; en cambio el tiempo entra en el símbolo como un presente instantáneo –«el místico *Nu*»[40]– en el que lo empírico y lo trascendente aparecen momentáneamente fusionados en una efímera forma natural[41]. La naturaleza orgánica que es «fluida y cambiante»[42] es la materia del símbolo (fig. 6.3) mientras que en la alegoría (fig. 6.4), el tiempo se expresa en la naturaleza mortificada, no «en el capullo y la flor, sino en la maduración y decadencia de sus creaciones»[43].

El estudio sobre el *Trauerspiel* argumentaba que la alegoría no era de ninguna manera inferior al símbolo. La alegoría no era una mera «técnica de ilustración lúdica» sino, al igual que el discurso o la escritura, una «forma de expresión»[44], en la que el mundo objetivo se imponía sobre el sujeto como imperativo cognoscitivo y no una elección arbitraria del artista como recurso estético. Ciertas experiencias (y por tanto ciertas épocas) fueron alegóricas[45], no ciertos poetas. En la Edad Media, las ruinas de una antigüedad pagana conquistada volvieron «(...) inevitable, derivado de la observación, el conocimiento del carácter no permanente de las cosas, al igual que varios siglos más tarde, en la época de la Guerra de los Treinta Años, este mismo irrumpió ante el rostro de la humanidad europea»[46]. Es significativo el hecho que «en el siglo XVII la palabra *Trauerspiel* se aplicaba del mismo modo tanto a los dramas como a los acontecimientos históricos»[47]. En el momento en que Benjamin escribía esto, la humanidad de Europa otra vez se enfrentaba a las ruinas de guerra, y el conocimiento de la historia como un desolado «lugar de calaveras»[48] *(Shädelstätte)* una vez más resultaba inevitable (fig. 6.5).

Al concebir el proyecto de los Pasajes, Benjamin sin duda estaba reviviendo conscientemente técnicas alegóricas. Las imágenes dialécticas son una forma moderna de la emblemática. Pero mientras que los dramas barrocos eran reflexiones melancólicas sobre la inevitabilidad de la decadencia y la desintegración, en el *Passagen-Werk* la devaluación de la (nueva) naturaleza y su estatuto como ruina llegan a ser políticamente instructivos. La debris de la industria cultural no nos enseña la necesidad de rendirnos ante la catástrofe histórica, en cambio la fragilidad del orden social nos dice que esta catástrofe es necesaria. La desintegración de los

[38] *Ibid.*, I, pp. 338-39.
[39] *Ibid.*, I, p. 342.
[40] *Ibid.*, p. 342.
[41] «Con el resplandor del atardecer, la apariencia transformada de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención» (*ibid.*, I, p. 343).
[42] *Ibid.*, p. 342.
[43] *Ibid.*, p. 355.
[44] *Ibid.*, p. 339.
[45] En el *Trauerspiel* la alegoría se conecta con «estadios de decadencia» (I, p. 343).
[46] *Ibid.*, p. 397.
[47] *Ibid.*, I, p. 244. «La vida histórica» –en realidad la «catástrofe» social– era su «objeto verdadero». En esto resulta diferente a la tragedia cuyo objeto «no es la historia sino el mito» (I, p. 242).
[48] *Ibid.*, I, p. 405.



Figura 6.3. Estatua de Venus/Afrodita, símbolo divino del amor, transformada en belleza natural. Período helenístico.



Figura 6.4. «Vanitas: Las tres edades de la vida», representación alegórica de la transitoriedad de la belleza joven, Hans Baldung Grien, 1510.



Figura 6.5. «Montaña de calaveras», anónimo, Alemania, 1917.

monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal no provoca tristeza; informa la práctica política. La importancia de esta práctica fue la razón de la distancia crítica que Benjamin adoptara respecto de la alegoría barroca, distancia ya implícita en el libro sobre el *Trauerspiel* desde una posición política de pacifismo radical antes que de socialismo revolucionario. El lector deberá acompañarnos un poco más adelante en esta disgresión en el ámbito esotérico del *Trauerspiel*. Es necesario exponer su argumento de manera clara, antes de proseguir, ya que la crítica de la alegoría barroca resulta crucial para el proyecto de los Pasajes y porque sus implicaciones filosóficas son fundamentales para nuestra discusión en este y en los siguientes capítulos[49].

3

> de los afectos (...) distancia del mundo circundante (...) alienación del cuerpo propio (... estas cosas llegan a ser) síntomas de despersonalización como intensa tristeza (...) para la cual la cosa más insignificante, como carece de una conexión creativa y natural, aparece como mensaje cifrado de una enigmática sabiduría, de una conexión incomparablemente fecunda. De acuerdo con esto, en la *«Melancholia»* de Durero (fig. 6.6) los utensilios de la vida cotidiana yacen en el suelo, sin ser usados, como objeto de contemplación. Este grabado anticipa en mucho sentido al Barroco[50].

El análisis de Benjamin del drama trágico barroco era más filosófico que literario. Argumentaba que la «moderna alegoría» (que comenzó en el Renacimiento) quedó atrapada en una antinomia filosófica. Surgida de los intentos académicos por descifrar los jeroglíficos egipcios, que eran considerados la escritura de Dios a través de imágenes naturales y no a través de un lenguaje fonético, suponía, por un lado, que la cosa representada era en realidad la cosa significada: ser *(Seindes)* era significar. «¡Los jeroglíficos, por tanto, como réplicas de las ideas divinas!»[51]. Este lenguaje de imágenes implicaba que no había nada arbitrario en la conexión entre signo y referente. Las imágenes naturales prometían develar el lenguaje universal a través del cual Dios comunicaba el sentido de sus creaciones a los seres humanos[52]. No sólo los jeroglíficos egipcios, sino también los mitos griegos y los símbolos cristianos eran requeridos para descifrar el sentido divino del mundo material[53].

Por otro lado, ya para el siglo XVII, gracias a la pluralidad de cosmologías paganas y Cristianas surgidas en el transcurso histórico y preservadas en aquellos textos

[49] Ver capítulo 7.

[50] *Ibid.*, I, p. 319.

[51] *Ibid.*, I, p. 346.

[52] «Que otra cosa además de la convicción de que los jeroglíficos de los egipcios contienen una sabiduría tradicional que ilumina cualquier oscuridad de la naturaleza... se expresa en la siguiente afirmación de Piero Valeriano: «Hablar en jeroglíficos no es otra cosa que develar la naturaleza de las cosas humanas y divinas» (*Trauerspiel*, I, p. 347).

[53] Al desarrollarse la emblemática: «el lenguaje pictórico egipcio, griego y cristiano se interpenetraba» (*ibid.*, I, p. 348).



Figura 6.6. «Melancolía». Alberto Durero, siglo XVI.

de autoridad donde se creía residía la verdad, los fenómenos naturales estaban sobredeterminados, sobrecargados con una multiplicidad de significados: «Para toda idea que surge en la mente, el momento de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes, encarnadas en la masa de metáforas que yacen caóticamente por doquier»[54]. El impulso hacia una completud sistemática del conocimiento se enfrentaba con una arbitrariedad semiótica intensificada por «el poder dogmático de los significados heredados de los antiguos, de modo que el mismo objeto puede ser tanto imagen de la virtud como del vicio, y eventualmente puede significar cualquier cosa»[55]. La aparente arbitrariedad de los significados tuvo el efecto de obligar a los alegoristas a elegir una variante que representara sus propios significado buscados y así la alegoría se transformó en un recurso estético arbitrario, en contradicción abierta con la pretensión filosófica sobre la que se basaba. Benjamin insiste: en tanto «dentro de una aproximación puramente estética, la paradoja tiene la última palabra» uno debe trasladarse, como los alegoristas, al «supremo ámbito de la teología» para lograr una resolución a este dilema[56]. En el discurso teológico barroco, el hecho de que la naturaleza sólo pudiera ser «leída inciertamente por los alegoristas»[57] se explicaba por la «culpa» teológica de la naturaleza después de la Caída del Paraíso[58]. El Cristianismo concentró la «multiplicidad» de elementos paganos de este mundo natural en «un Anticristo rigurosamente definido» bajo «la forma de Satán» en el que «lo material y lo demoníaco» aparecían «inextricablemente anudados»[59]. La risa satánica, la «burlona risa del Infierno» que «pasa por encima del lenguaje»[60], se conecta con ese exceso de significados de los objetos, signo del estado de caída de la naturaleza. «El significante alegórico está impedido por la culpa de hallar su significado realizado en sí mismo»[61]. Satán gobierna el abismo de la materia hueca de la que se compone la historia, y es él quien «como iniciador, lleva al hombre a un conocimiento que está en el fundamento de la conducta punible»[62].

Los alegoristas apilaron las imágenes emblemáticas, como si la mera cantidad de significado pudiera compensar su arbitrariedad y ausencia de coherencia[63]. El resultado fue que la naturaleza, lejos de aparecer como un todo orgánico, aparece en una disposición arbitraria, como un desordenado amasijo de emblemas, fragmentario y sin vida[64]. La coherencia del lenguaje es de igual

[54] *Trauerspiel*, I, p. 349.

[55] Karl Giehlow, citado en *Trauerspiel*, I, p. 350.

[56] *Ibid.*, I, p. 390.

[57] *Ibid.*, I, p. 398.

[58] *Ibid.*, I, p. 398.

[59] *Ibid.*, I, p. 400.

[60] *Ibid.*, I, p. 401.

[61] *Ibid.*, I, p. 398.

[62] *Ibid.*, p. 402.

[63] «Porque en esta poesía (barroca) es una característica común apilar incesantemente fragmentos, sin idea estricta de objetivos, con estereotipos tomados para intensificar la incansable expectativa del milagro» (*ibid.*, I, p. 354).

[64] *Ibid.*, I, p. 363. El análisis benjaminiano del problema de la alegoría moderna es bien sintetizado por Wiesenthal: «En el poder del alegorista sobre los significados radica al mismo tiempo su impotencia... Los objetos materiales observados por él son "incapaces" de "irradiar ningún significado". En su versión más extrema, la alegoría se convierte en la expresión de combinaciones sin sentido de emblemas que han sido "vaciados". Todo emblema puede ser descartado; porque en su sin sentido, los emblemas son intercambiables arbitrariamente» (Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamin*, Frankfurt, Athenaum, 1973, p. 120.

modo «quebrantada»[65]. Los significados no sólo son múltiples, son «sobre todo» antitéticos[66]: la corona significa el ciprés, el harpa, el hacha del verdugo[67]. Los alegoristas, como los alquimistas, dominaban la infinita transformación de los significados, en contraste con la única palabra verdadera de Dios[68]. Como conocimiento del mundo material, el suyo es un conocimiento del «mal», cuyas contradicciones y arbitrariedad son experimentadas como un descenso al Infierno. Es la revelación teológica la que detiene esta caída.

> Así como aquellos que caen dan saltos mortales en su caída, así la intención alegórica caería de emblema en emblema, en el vértigo de sus profundidades sin fondo, sino fuera porque, precisamente en los (casos) más extremos, se ve obligada a hacer una voltereta de modo que todo su mal, su arrogancia y su ausencia de Dios aparece como nada más que un autoengaño[69].

El conocimiento del mal –del mismo Satán– como autoengaño. Esta es la resolución teológica barroca a los significados paradójicos de la materia objetiva. Supone un movimiento dialéctico hacia un metanivel, en el cual los significados contradictorios de los emblemas se vuelven un emblema, el signo de *su* opuesto: la eternidad de lo uno, del verdadero Espíritu. Si el ámbito terrenal sólo se conoce a través de antítesis, entonces la verdad emerge como antítesis de todo esto. Como el «lugar de las calaveras» representa el desamparo de la naturaleza en la imagen de su transitoriedad. Pero en el cristianismo este emblema se transfigura: la muerte Natural es entendida en sí sólo como transitoriedad, como acceso a la vida eterna.

> La inconsolable confusión del lugar de las calaveras *(Shädelstätte)* que puede ser leída como el esquema de las figuras alegóricas a partir de mil grabados y descripciones de la época, no sólo es emblemática de la futilidad de la existencia humana. La transitoriedad no sólo es significada, no es sólo representada alegóricamente, *sino que en sí misma es un signo, presentado como alegoría: la alegoría de la* Resurrección[70].

Por tanto, «en los signos de la muerte del Barroco –aunque sólo sea en el retorno redentor de un arco– la visión alegórica da un viraje»[71]. Benjamin cita al drama de Lohenstein: «Si cuando el Altísimo viene a levantar la cosecha de las tumbas/ Entonces yo, una calavera, me transformaré en el rostro de un ángel»[72]. Aquí, de golpe, el vértigo de la caída se revierte, la pesadilla de la maldad de Satán desaparece: «En el mundo de Dios, el alegorista despierta»[73].

El propósito declarado de Benjamin en su estudio sobre el Trauerspiel no era tanto evaluar esta resolución cristiana sino demostrar que en la alegoría barroca, este pensamiento teológico resulta tan fundamental que no puede darse una interpreta-

[65] *Trauerspiel*, I, p. 380.
[66] *Ibid.*, I, p. 404.
[67] *Ibid.*, p. 404.
[68] Así en la alegoría, tiene lugar una ambivalencia entre el poder de dotar de sentido a las cosas, por un lado, y la incapacidad de fijar esencialmente ese sentido, por otro (Wiesenthal, p. 58).
[69] *Trauerspiel*, I, p. 405.
[70] *Ibid.*, p. 405.
[71] *Ibid.*, p. 406.
[72] Daniel Caspers von Lohenstein, citado en *Trauerspiel*, p. 406.
[73] *Trauerspiel*, p. 406.

ción puramente literaria del drama trágico. La páginas finales del libro se limitan en su mayor parte a una descripción de la solución teológica de la antinomia de la alegoría. Pero hay pistas inequívocas sobre la posición personal de Benjamin, que deben ser leídas no como afirmación sino como una crítica fundamental, con implicaciones políticas y filosóficas. El contorno de la crítica puede ser imperceptible para el lector ingenuo, pero teniendo en cuenta el contexto de otros escritos de Benjamin resulta legible aunque su presentación sea indirecta. Si la crítica se hiciera explícita podría sintetizarse de la siguiente manera.

Los poetas barrocos veían en la naturaleza transitoria una alegoría de la historia humana, en la que ésta aparecía no como plan divino o como cadena de acontecimientos en un «camino de salvación»[75], sino como muerte, ruina, catástrofe, y era precisamente esta actitud esencialmente filosófica la que otorgaba a la alegoría una pretensión que iba más allá de un mero recurso estético. La caída de la naturaleza, entendida como verdad teológica, era la fuente de la melancolía de los alegoristas: «La constancia que se expresa en la intención de duelo surge de la lealtad al mundo de las cosas»[76]. Pero se trata de un mundo de «objetos muertos», un dominio de «infinita desesperanza»[77]. En él, las acción política es juzgada como mera intriga arbitraria[78]. En el punto crucial –y esto surge necesariamente de la política melancólica de la contemplación y no de la intervención– la alegoría abandona historia y naturaleza y (como toda la tradición de filosofía idealista que vendrá luego), busca refugio en el espíritu. Toda esperanza se reserva para un más allá que «se vacía de todo aquello que contenga hasta el más imperceptible hálito del mundo»[79]. Cuando la alegoría barroca intenta rescatar una naturaleza desvalorizada, transformando su significado devaluado en el signo de su opuesto, la redención, la lealtad se transforma entonces en traición:

> El mal como tal existe sólo en la alegoría, no es otra cosa que alegoría, y significa otra cosa de lo que es. Significa de hecho precisamente la no existencia de lo que presenta. Los vicios absolutos, ejemplificados por tiranos e intrigantes son alegorías. No son reales (...)[80].

El mal desaparece, pero ¡a qué costo! Para permanecer fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto a la naturaleza como a la política: «(Su...) intención en última instancia no es permanecer leales *(treu)* al espectáculo del esqueleto,

[74] Ver particularmente «Uber sprache überhaupt und Uber die Sprache des Menschen» (1916), algunos de cuyos pasajes están incorporados en el libro sobre el *Trauerspiel;* también «Zur Kritik der Gewalt» (1921) y «Theologisch-Politisches Fragment». El primero de estos ensayos resulta problemático. Benjamin se basa directamente en él en las páginas finales del estudio sobre el *Trauerspiel* sin dejar en claro dónde termina su descripción de los alegoristas y comienza su propia teoría, de modo que a veces parece estar afirmando la solución Barroca. Probablemente, pretende afirmar un solución *teológica,* aunque no la cristiana (ver cap. 7).

[75] *Trauerspiel,* I, p. 260 (la visión medieval).

[76] *Ibid.,* I, p. 246.

[77] *Ibid.,* p. 334.

[78] La vana actividad del intrigante era vista como la contraimagen indigna de la contemplación apasionada, *ibid.,* p. 320.

[79] *Ibid.,* p. 246.

[80] *Ibid.,* p. 406.

sino que traicioneramente *(treulos)* dan un salto hacia la Resurrección»[81]. Este salto «traicionero» desde el doloroso espectáculo de la historia como «triste drama» hasta el milagro de la resurrección, dado en nombre de la alegoría, es su negación en sentido filosófico. «La alegoría pierde todo aquello que le era más propio»[82]. Benjamin cita de un texto de 1652: «"Llorando, esparcimos las semillas en la tierra abandonada, y tristemente nos marchamos"»[83] y comenta: «La alegoría siempre se marcha con las manos vacías»[84].

Los alegoristas, al pretender que los fragmentos de la naturaleza caída son en realidad una alegoría de la redención espiritual que es su opuesto, una redención garantizada sólo por la Palabra, al declarar que el mal es «autoengaño» y la naturaleza material «no real», entonces, en todos los sentidos prácticos la alegoría deviene indiscernible del mito. Benjamin critica el intento de zafarse de la arbitrariedad subjetiva de la alegoría, en sí pura subjetividad: «arrasa» con todo el mundo objetivo como «fantasmagoría» y el sujeto «es abandonado totalmente a sí mismo»[85].

En síntesis, Benjamin critica la alegoría barroca por su idealismo. Como ha escrito Tiedemann: «Desde la época del *Trauerspiel* el programa de la filosofía de Benjamin es la construcción anti-idealista del mundo inteligible»[86]. Este programa enlaza el estudio sobre el *Trauerspiel* con el *Passagen-Werk*. En 1931 Benjamin reconocería que el primer estudio era «ya dialéctico» y aunque «ciertamente no materialista» en sentido marxista, expresaba una «relación mediada» con el materialismo dialéctico[87]. Cuando Benjamin estaba trabajando en el *exposé* de 1935 sobre el *Passagen-Werk,* escribió a Adorno:

> De manera mucho más clara que en cualquier otra etapa previa del plan (de un modo que en realidad me sorprende) las analogías de este libro con el libro sobre el Barroco se iluminan. Se me permitirá ver en este estado de cosas una confirmación particularmente significativa del proceso de refundición que condujo a la masa de pensamientos originariamente puesta en movimiento por la metafísica a una situación de agregación en la que el mundo de las imágenes dialécticas está protegido frente a todas las objeciones provocadas por la metafísica[88].

Este «proceso de refundición» era en realidad el proyecto compartido por Adorno y Benjamin, el que se había iniciado en 1929 durante sus «inolvidables conversaciones en Königstein»[89] cuando Benjamin discutiera por primera vez su proyecto del *Passagen* y leyera algunas de sus notas primeras. Una de estas notas dice: «Paralelos entre esta obra y el libro sobre el *Trauerspiel:* ambos tienen el mismo

[81] *Ibid.,* p. 406.

[82] *Ibid.,* p. 406.

[83] *Ibid.,* p. 406.

[84] *Ibid.,* p. 406.

[85] *Ibid.,* p. 406. Benjamin había dirigido la misma crítica a los Románticos Alemanes en su disertación de 1917 «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik», II, p. 7.

[86] Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamin, p. 38.

[87] Carta a Max Rychner, 7 de marzo de 1931, *Briefe,* p. 523. Ver capítulo 7 para una discusión más completa de esta conexión.

[88] Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, *Briefe,* p. 644. Ver también carta a Scholem, 20 de mayo de 1935, p. 1112.

[89] Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938, *Briefe,* vol. 2, p. 783 (cap. 1, sección 5).

tema: Teología del Infierno. Alegoría, publicidad, Tipos: el mártir, el tirano-la prostituta, el especulador»[90]. Como argumenté en otra parte, la discusión de Königstein tuvo un importante efecto sobre Adorno[91]. En aquella época, el proyecto era percibido por ambos como una refuncionalización marxista del método filosófico de libro sobre el *Trauerspiel*, «protegiéndolo» –como decía Benjamin– si no de la metafísica[92], al menos de «las objeciones provocadas por la metafísica», ligando totalmente sus pretensiones de verdad al mundo material. Adorno adhirió de manera entusiasta a este intento, no sólo enseñando el *Trauerspiel* en su seminario de filosofía como joven profesor en la Universidad de Frankfurt am Main (el sitio que había rechazado el libro como *Habilitationsschrift* de Benjamin[93]) sino también poniendo en práctica una versión materialista dialéctica de este método en una interpretación crítica de Kierkegaard[94] que pretendía ser nada menos que la liquidación filosófica del idealismo. No es este el lugar para describir una vez más las notas específicas del argumento de Adorno[95]. Sin embargo debe señalarse que la publicación del *Passagen-Werk* proporciona pruebas adicionales de la cercanía de la colaboración con este proyecto general. No sólo el «interior burgués» juega un papel crucial en el estudio sobre Kierkegaard y en el *Passagen-Werk*[96] como «imagen dialéctica» en la que la realidad del capitalismo industrial se manifiesta de manera visible[97]. En el importante *Konvolut* sobre epistemología del *Passagen-Werk,* Benjamin ejecuta el gesto asombrosamente dialógico de citar no directamente los pasajes del estudio sobre el *Trauerspiel,* sino las citas recontextualizadas por Adorno en su libro sobre Kierkegaard[98].

Hemos visto cómo Adorno en su discurso de 1932 («La idea de historia natural»), elogiaba el análisis benjaminiano de la alegoría en el *Trauerspiel* conectándolo con la teoría de Lukàcs de la segunda naturaleza como convenciones literarias «vaciadas». El próximo paso (el que, como ellos bien sabían, Lukàcs daría en *Historia y conciencia de clase)* sería identificar este proceso de «vaciamiento» con la forma mercancía, y por tanto, con el modo capitalista de producción. Este argumento figura reiteradamente en el estudio de Adorno sobre Kierkegaard. Pero en el *Passagen-Werk* resulta absolutamente central, y explica la posición clave de Baudelaire como el escritor que dio voz a la «nueva» naturaleza muda del industria-

[90] V, pp. 1022-23.

[91] Ver Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Th. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute,* pp. 20-23 (trad. México, Siglo XXI).

[92] Ver la discusión en el capítulo 7.

[93] Ver capítulo 1.

[94] Benjamin menciona a Kierkegaard en las páginas finales del *Trauerspiel,* en conexión con el «subjetivismo» de la alegoría cristiana (I, p. 407).

[95] Ver Susan Buck-Morss, *The Origin...,* p. 1121.

[96] Benjamin cita el pasaje de Adorno sobre el interior burgués tomado del estudio sobre Kierkegaard en su *Konvolut* titulado «El Interior, la Huella» (*Konvolut* I), V, pp. 290-91.

[97] Comparar Susan Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* pp. 116-21, con *Konvolut* I, «Interieur, der Spur» (V, p. 281-300). La imagen del interior burgués es interpretada tanto por Adorno como por Benjamin como el emblema de la conciencia burguesa, que se refugia en un dominio subjetivo, interior (ver carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935).

[98] Ver en particular la entrada N2, 7 (V, pp. 575-76) a la que Benjamin volvió en repetidas ocasiones para ensayar ordenamientos del material del *Passagen-Werk* para el libro sobre Baudelaire. (Introducción Parte III.)

lismo urbano, al mismo tiempo que proporciona la clave para descifrar la verdad histórico-filosófica de este poeta eminentemente burgués.

4

> Lo que tengo en mente es mostrar a Baudelaire enclavado en el siglo XIX. La huella que dejó en él debe resaltar tan clara e intocada como la de una piedra que, habiendo estado en un sitio por una década, un día rueda y cambia de lugar[99].

> «Todo el universo visible no es nada más que una tienda de imágenes y signos». Charles Baudelaire[100].

Les Fleurs du mal de Baudelaire, condenado por ofensa a la moral pública en el momento de su aparición en 1857, manifestó una sensibilidad estética radicalmente nueva que se alimentaba de la «decadente» experiencia sensorial de la ciudad moderna. Al mismo tiempo, estos poemas tenían que ver con los premodernos problemas cristianos del pecado y el mal, expresados en una forma alegórica que había sido desterrada de la moda literaria desde la época del Barroco. Mientras la nueva sensibilidad estética influyó a los poetas que le sucedieron, fue este retorno a los temas ético-religiosos premodernos lo que preocupó a sus intérpretes[101]. Estos últimos pronto lo compararon con Dante, cuyas creencias católicas y formas alegóricas compartía[102]. Consideraron (como el mismo poeta lo hiciera) que la contribución genial y única de Baudelaire era defender la alegoría, «una de las formas más antiguas y naturales»[103] de expresar el universal problema humano del mal dentro del transformado contexto de la vida moderna, garantizando así la continuidad de la tradición literaria a pesar de los disruptivos shocks de la experiencia moderna.

Por el contrario, para Benjamin la fusión de pasado y presente en la obra de Baudelaire resultaba muy problemática, precisamente por la *dis*continuidad de experiencia que la nueva sensibilidad estética testimoniaba[104]. La pregunta central era: «¿Cómo es posible que una actitud que, al menos en apariencia está tan fuera de época como la de los alegoristas, ocupe un orgulloso lugar en *(Les fleurs du mal)*, la obra poética del siglo?»[105]. Y como para Benjamin, ni las particularidades biográficas del poeta ni supuestas preocupaciones humanas «universales» tenían poder explicativo, la respuesta a esta pregunta distaba mucho de ser evidente.

En el estudio sobre el *Trauerspiel* Benjamin había argumentado que la alegoría barroca era la forma de percepción propia de una época de ruptura social y guerra pro-

[99] V, p. 405.
[100] Citado en V, p. 313.
[101] V, p. 460.
[102] «Pero es el Dante de una época caída, un Dante moderno y ateo, un Dante llegado después de Voltaire» (Barbey d'Aurevilly, 1875, citado V, p. 306.
[103] Baudelaire, citado en V, p. 1273.
[104] Así escribe Benjamin: «Si se me permitiera una conjetura, sería ésta: que nada podría haberle dado (a Baudelaire) un mejor comprensión de su propia originalidad como la lectura de los satíricos romanos» (Zentralpark, I, p. 658).
[105] «Zentralpark», I, p. 677.

longada, en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica. De allí que el retorno de la alegoría podía ser interpretado como una respuesta a la horrenda destructividad de la Primera Guerra Mundial. Pero la experiencia histórica que dio origen a *Les fleurs du mal* no resultaba comparable. A mediados del siglo XIX, París, tiempo y lugar en el que los poemas de Baudelaire habían sido escritos, estaba en el punto más alto de un desarrollo material sin precedentes. Era la época de los primeros grandes almacenes, de los boulevards de Haussmann, de la exposiciones internacionales, un mundo del que Balzac había escrito en 1846: «El gran poema de la exhibición de bienes canta sus coloridos versos de *la Madeleine* a la puerta de Saint-Denis»[106]. Con seguridad, los sangrientos días de la Revolución de 1848 proporcionaban una imagen diferente. Pero este momento de violencia política no era el contenido de los poemas de Baudelaire[107]. Al contrario, precisamente el esplendor de la fantasmagoría urbana recién construida, con su promesa de cambio-progreso despertaba en él la respuesta alegórica más típicamente melancólica.

«Es importante que para Baudelaire lo moderno no sólo es una época, sino una energía por cuya fuerza se relaciona inmediatamente con la antiguedad»[108], y de manera alegórica. En el poema «El cisne», el poeta atraviesa la recién reconstruida Place du Carrousel, cuando su memoria es súbitamente invadida por la imagen de Andrómaca, esposa de Héctor, viuda desde la destrucción de Troya. Sobreimpuestas a las imágenes de París, las antiguas figuras cobran significado alegórico:

Andromaque, je pense à vous!
....
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite,hélas! que le coeur d'un mortel)
....
Paris change!mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais nefs, échaufaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs[109].

[106] Honoré de Balzac (1846) citado en V, p. 84. Este fragmento está apuntado en el material para el libro de Baudelaire en el Archive Bataille de la Bibliothèque Nationale (bajo la palabra clave «Mercancía») al igual que casi todos los fragmentos citados en la discusión sobre Baudelaire que sigue (para clarificar la posición del libro sobre Baudelaire en relación al *Passagen-Werk*, ver introducción a la parte III).

[107] Aunque Benjamin registra los cambios en las posiciones políticas de Baudelaire (incluso su breve entusiasmo por la revolución de junio de 1848) no son estas posiciones las que proporcionan la clave del significado político de sus poemas. Este significado no es subjetivo ni intencional; tiene una fuente objetiva.

[108] V, p. 309.

[109] Charles Baudelaire, «Le Cygne», en *Les Fleurs du Mal*, ed. Versailles, p. 160. Traduc. español Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor, p. 167:

Andrómaca, en ti pienso!
....
El viejo París desapareció (más de prisa cambia,
ay, la forma de una ciudad que un corazón humano)
....
¡París cambia! pero en mi añoranza ¡nada
moviósel, palacios nuevos, andamiajes, bloques
viejas barriadas, todo en mí se vuelve alegoría
y mis queridos recuerdos pesan más que peñascos.

Por qué Baudelaire confronta lo nuevo «del mismo modo como los alegoristas del siglo XVII confrontaban la antigüedad»?[110]. ¿Por qué la cara más moderna de París le recuerda una ciudad ya en ruinas? ¿Qué hay en la experiencia absolutamente nueva de la modernidad que hace que sus objetos se asemejen a la forma alegórica bajo la cual las figuras paganas sobrevivieron en el Barroco, vaciados de su significado original hasta el punto de transformarse en signos alegóricos, en este caso de los propios melancólicos recuerdos del poeta. La respuesta de Benjamin resulta intrépida[111]. Citando el pasaje del *Trauerspiel* en el que el carácter particular de la percepción alegórica se remite a la manera en que los dioses de la antigüedad sobrevivieron, como formas naturales en una era cristiana que condenaba la naturaleza, escribe:

> En el caso de Baudelaire, uno se acerca a los hechos si invierte la fórmula. Para él, la experiencia alegórica era original; se podría decir que se apropió de la antigüedad, y también de la era cristiana, sólo aquello que se necesitaba para poner en movimiento en su poesía esta experiencia original que poseía un sustrato *suigeneris*[112].

Benjamin sostiene que si en la alegoría barroca la degradación de la naturaleza tiene origen en la confrontación de la Cristiandad con la antigüedad pagana, en el siglo XIX la degradación de la «nueva» naturaleza tiene su origen en el mismo proceso de producción: «La devaluación del mundo de objetos en la alegoría se realiza dentro del mismo mundo de objetos a través de la mercancía»[113]. Benjamin cita a Marx: «Si uno considera el concepto de valor, entonces el objeto real es visto sólo como un signo, no vale por sí mismo, sino por lo que vale»[114]. Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. «Los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías»[115]. Su precio es su significado abstracto y arbitrario (fig. 6.7).

De nuevo, Benjamín recurre a Marx:

> Etiquetada, la mercancía entra en el mercado. Aunque su calidad e individualidad propias crean un incentivo de compra, ésto carece de importancia a la hora de la evaluación social de su equivalencia.
>
> La mercancía se ha convertido en una abstracción. Una vez escapa de las manos de sus productores y se ha liberado de su particularidad real, deja de ser un producto controlado por seres humanos.
>
> Se reviste de una objetividad «fantasmagórica» y se hace dueña de su propia vida. «La mercancía parece, a primera vista, algo trivial y autosuficiente. Sin embar-

[110] «Zentralpark», I, p. 658.

[111] Hay razones para creer que Benjamin se inspiró en un comentario hecho por Adorno en su respuesta (crítica) al exposé de 1935. Adorno escribió: «La mercancía es, por una parte, el objeto alienado en el que se extingue el valor de uso; sin embargo, por el otro, lo que sobrevive... El fetiche –para extender la conexión que justificadamente se establece en el libro sobre el *(Trauerspiel)* Barroco– es para el siglo XIX una imagen final comparable sólo con la calavera humana» (carta, Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1130). En el margen correspondiente a este pasaje, Benjamin escribió: «¿Cuál es la posición del significado en relación al valor de cambio?» (carta original, sobre N.5, Archivo Bataille, Bibliothèque Nationale, París). En realidad, su respuesta es lo que aquí sigue.

[112] V, p. 409.

[113] «Zentralpark», I, p. 660.

[114] Karl Marx (1843), citado en V, p. 805.

[115] «Zentralpark», I, p. 681. Para una comparación de la visión barroca de la «producción» divina de seres humanos con la línea de montaje en la producción capitalista, ver V, p. 463.



Figura 6.7. Escaparate, Avenue des Gobelins, fotografía de Eugène Atget, París, 1925.

go, su análisis muestra que es algo desconcertante repleto de sutilezas metafísicas y travesuras teológicas»[116].

Comenta Benjamin:

> Las «sutilezas metafísicas» en las que incurren según Marx (las mercancías), son sobre todo las de la fijación de su precio. Cómo se llega a fijar el precio de las mercancías es algo que no puede ser totalmente previsto, ni en el curso de la producción, ni más tarde en el mercado. Pero esto es justamente lo que ocurre con el objeto en su existencia alegórica. El significado que la melancolía de los alegoristas le imputan no es el esperado. Pero una vez que contiene este significado, entonces éste puede ser cambiado en cualquier momento por otro. La moda de los significados (en la alegoría barroca) cambiaba tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. El significado de la mercancía es su precio; la mercancía no tiene otro significado. Así, el alegorista está en su elemento con la mercancía[117].

En el siglo XIX la alegoría no se transformó en un estilo, como en el Barroco: «Como alegorista, Baudelaire estaba aislado»[118]. Pero al darle forma alegórica a lo moderno, expresaba aquello que los objetos de su mundo habían devenido aún cuando ésta no fuera su intención consciente[119], e incluso sin comprender los orígenes objetivos de su rango alegórico. «La posible comprobación de que su poesía transcribe las ensoñaciones experimentadas bajo el efecto del hashish de ninguna manera invalida esta interpretación»[120].

Pero si el valor social (y de allí el significado) de las mercancías es el precio, esto no impide que los consumidores las apropien como imágenes de deseos dentro de los conjuntos emblemáticos de sus sueños privados. Para que esto ocurra, el prerrequisito es el extrañamiento por parte de las mercancías de su significado original como valores de uso producidos por el trabajo humano. Después de todo, está en la naturaleza del objeto alegórico el que, una vez ocurrido el vaciamiento inicial de significado y una vez inserta arbitrariamente una nueva significación, este significado «puede ser cambiado por otro en cualquier momento». Adorno describía así este proceso: «(...L)os objetos alienados se vuelven vacíos y atraen significados crípticos.

[116] Marx, citado en Otto Rühle (1928), citado en V, p. 245.

[117] V, p. 466.

[118] «La intuición alegórica que moldeó un estilo en el siglo XVII, ya no pudo lograrlo en el XIX» («Zentralpark», I, p. 690). De allí que: «el modo alegórico de conceptualización de Baudelaire no fuera comprendido por ninguno de sus contemporáneos, y en última instancia ni siquiera notado» (V, p. 426).

[119] Benjamin interpreta a Baudelaire como un «detective involuntario», secretamente insatisfecho con su propia clase burguesa (I, p. 543). Ante «el tribunal de la historia» su obra es testimonio, no importa si inintencional, de los efectos criminales de la dominación de dicha clase: su flânerie y sus observaciones de la multitud y del mercado lo convierten en «un experto de los hechos del caso» (V, p. 459). El retorno de los mismos motivos en sus poemas «puede ser comparado con la compulsión que obliga al asesino a volver a la escena de su crimen» (I, p. 669). «Las Flores del Mal contiene tres de los elementos decisivos (de la novela policíaca) como *disjecta membra:* la víctima y la escena del crimen ("Une Martyre"), el asesino ("Le Vin de l'assassin"), las masas ("Le Crépuscule du soir"). Falta el cuarto elemento, el poder de comprensión que puede abrirse paso en esta atmósfera afectivamente cargada» (I, p. 545). La «marca» de la «traición de clase» de Baudelaire no fue política sino productiva: su obra era «incompatible con los hábitos de moda del periodismo» (V, p. 416).

[120] V, p. 71 (*exposé* de 1939).

La subjetividad llega a controlarlos cargándolos de intenciones de deseo y ansiedad»[121] –y Benjamin agregaba: «A esto debe señalarse que en el siglo XIX el número de "objetos vaciados" crece en número y en rapidez previamente desconocidas»[122]. Las representaciones alegóricas de Baudelaire eran antitéticas a la forma mítica de los objetos en tanto mostraban, no a las mercancías cargadas de sueños privados, sino a los sueños privados tan vacíos como las mercancías. Y si bien su representación poética de la nueva naturaleza no refería literalmente al precio, era arrastrado hacia la actitud alegórica precisamente a causa del valor efímero, signo de la mercancía en exhibición. El poema «La confesión», nos revela:

> Que c'est un dur mètier que d'être belle femme
> Et que c'est le travail banal
> De la danseuse folle et froide qui se pâme
> Dans un sourire machinal
>
> Que bâtir sur les coeurs est une chose sotte;
> Que tout craque, amour et beauté,
> Jusqu'à ce que l'Oublie les jette dans sa hotte
> Pour les rendre à l'Eternité![123]

La poesía de Baudelaire desgarra las pretensiones armonizadoras de la fantasmagoría mítica que en aquellos momentos cristalizaban en torno a las mercancías: «El siglo que lo rodea y que por otra parte parece florecer y desplegarse, asume la apariencia terrible de un desierto»[124]. En ese contexto apunta Benjamin: «La alegoría de Baudelaire, en contraste con el Barroco, tiene el signo de la ira»[125]. La destructividad de su uso de la alegoría era intencional: «La alegoría de Baudelaire tiene huellas de violencia, lo cual era necesario para desgarrar la armoniosa fachada del mundo que lo rodeaba»[126]. Las imágenes reveladas por detrás de esta fachada se transforman en emblemas de su vida interna. A ellas dedicó sus poemas como si fueran subtítulos.

«Si Baudelaire no sucumbió ante el abismo del mito que acompañó siempre su camino, fue gracias al genio de la alegoría»[127].

[121] Adorno (1935), citado en V, p. 582.

[122] V, p. 582.

[123] «Confession», Collection Versailles, París, 1972, p. 93. En *Las Flores del Mal*, Ed. Visor, p. 103, la traducción es la siguiente:

> Duro oficio es el ser mujer hermosa,
> semejante al trabajo banal
> de la bailarina locuela e impasible
> que en su sonrisa maquinal desfallece
>
> Apoyarse en la bondad es inepcia
> todo es falso, amor y belleza,
> hasta que el Olvido los mete en un saco
> y los devuelve a la Eternidad.

[124] Edmond Jaloux (1921), citado en V, p. 366.

[125] «Zentralpark», I, p. 671.

[126] V, p. 414.

[127] V, p. 344.

Como ejemplo del uso «de la alegoría contra el mito»[128], Benjamin cita «El crepúsculo de la mañana», un poema que expresa «el sollozo de quien despierta, materia y sustancia de la ciudad»[129]. Subraya un «pasaje clave» en el que «el viento de la mañana disipa las nubes del mito. La visión de la gente y cómo (ellos mismos) elevan estas nubes, se libera»[130] en el poema: «el aire se colma con el temblor de las cosas que huyen, el hombre está harto de escribir, la mujer de amar»[131]. Pero el uso de la fuerza contra el mito se limita a desagarrar la fantasmagoría por medio de sus imágenes de los agotados habitantes de la ciudad –prostitutas en tediosa somnolencia, pobres mujeres despertando al frío, moribundos en los lechos de un hospital, noctámbulos que tambaleantemente retornan a casa–. Se combina con la inacción.

> En ningún lugar la descripción pretende atrapar al objeto; su objetivo es simplemente abrigar el temblor de aquel que se siente despojado de la protección del sueño[132].

El tono de las últimas líneas del poema es de resignación:

> L'aurore grlottante en robe rose et verte
> S'avancait lentement sur la Seine déserte
> Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
> Empoignait ses outils, vieillard laborieux[133].

Muestra indicativa de su «ira» contra la fantasmagoría de la ciudad es su rechazo de aquellos elementos del siglo XIX que más contribuyeron a la «fachada armoniosa» del París del Segundo Imperio: por un lado, el intento de representar la nueva naturaleza bajo las formas orgánicas de la antigua, y por el otro, el uso ahistórico de las formas de la antigüedad clásica. En relación al primer aspecto, en contraste con poetas contemporáneos como Hugo, quienes eran propensos a describir las metrópolis y sus ondulantes muchedumbres por medio de imágenes del océano[134], en Baudelaire la naturaleza orgánica misma se mecaniza (las «flores» del Mal hacen de

[128] Este comentario lo realiza Benjamin en las «Notas al libro sobre Baudelaire» bajo la palabra clave «Alegoría» (Archivo Bataille, Bibliothèque Nationale).

[129] «Anotaciones a los poemas de Baudelaire» (137-38), I, p. 1144.

[130] V, p. 344. El poema era uno de los 23 de *Las Flores del Mal* escritos en el verano de 1843.

[131] Baudelaire, «Le Crépuscule du matin», *Les Fleurs du Mal*, p. 190, *Las Flores del Mal*, p. 196.

[132] «Notaciones a los poemas de Baudelaire», I, 1145.

[133] «Crepuscule du matin», en *Las Flores del Mal:*

> Tiritaba, en su túnica rosa y verde, la aurora, y
> *por el Sena desierto muy premiosa caminaba*
> París, oscuro aún, cual anciano laborioso
> sus herramientas cogía aunque restregándose los ojos.

[134] Ver Hugo, citado en V, p. 364; ver Baudelaire sobre Hugo (1865) «Alguien puede a la vez poseer un genio especial y ser un tonto. Victor Hugo es una prueba de ello, hasta el Océano está harto de él» (citado V, p. 338).

la ciudad su tópica[135], el cuerpo humano asume formas industriales[136]). En relación al segundo aspecto, le irritaba aquel neoclasicismo que consideraba la antigüedad como un signo de verdad eterna más que de transitoriedad material. Su invectiva contra la representación idealizada de temas paganos, escribe Benjamin, «nos recuerda a los clérigos medievales. Los mofletudos cupidos reciben especial encono (...)»[137]. La referencia es a una «vehemente invectiva contra Cupido-*à propos* de una crítica de la escuela neo-griega»[138]:

> «Y sin embargo no nos hartamos de ver pintura y mármol dilapidada en este anciano truhán ¿(...)? (...) su cabello pegajosamente enrulado con una peluca de cochero, sus gordos mofletes presionan contra sus ojos y nariz, es sin duda el gemido elegiaco del universo lo que distiende su piel, o tal vez debería decir su carne, porque es»[139].

Por supuesto, la figura de Cupido aspiraba a provocar el efecto opuesto. Como icono del amor comercializado aparecía por doquier en el siglo XIX, en las pinturas de salón y en las creaciones comestibles de los confiteros. Benjamin se refiere a la «tensión entre el emblema y la imagen publicitaria»[140]. En la publicidad, se inyecta disimuladamente una nueva aura en la mercancía, facilitando su pasaje al mundo de sueño del consumidor privado. En contraste, la intención alegórica vuelve atrás en el tiempo, como si planteara el enigma de recordar un significado perdido.

> (..E)l propósito del anuncio publicitario es volver borroso el carácter de mercancía de las cosas. La alegoría lucha contra esta engañosa transfiguración del mundo de la mercancía desfigurándolo. La mercancía trata de mirarse a la cara[141].

La imagen publicitaria intenta «humanizar» los productos para negar su carácter de mercancías, los consumidores continúan este intento cuando buscan cajas y envolturas para proporcionarles sentimentalmente «un hogar»[142]. En contraste, Baudelaire de «manera heroica»[143] intentaba presentar a la mercancía misma en forma humana. Como antítesis del Cupido impreso en la caja de confituras «celebra la humanización (de la mercancía) en la prostituta»[144].

[135] «¿Acaso las flores no tienen alma? ¿Cómo juega esto en el título "Las Flores del Mal"?». En otras palabras, ¿son las flores el símbolo de la prostituta? ¿O acaso con este título las flores son confinadas en otro lugar? (V, p. 348).

[136] V, p. 465. «La maquinaria se vuelve en Baudelaire signo de los poderes destructivos. Y parte de esta maquinaria es el esqueleto humano» («Zentralpark», I, p. 684). La palabra francesa *armature*, que significa esqueleto y armazón de construcción (V, p. 348).

[137] V, p. 415.

[138] V, p. 365.

[139] Charles Baudelaire, citado en V, p. 365. Aquí se traduce al español de la traducción al inglés de Jonathan Mayne en *Art in Paris-1845-1862 Salons and Other Exhibitions*, p. 173.

[140] La distancia entre emblema e imagen publicitaria permite medir los cambios ocurridos en el mundo de las cosas desde el siglo XVII» (V, p. 440).

[141] «Zentralpark», I, p. 671.

[142] «Zentralpark», I, p. 671.

[143] «Zentralpark», I, p. 671.

[144] «Zentralpark», I, p. 671.

La prostituta es la ur-forma del trabajador asalariado, la que se vende para sobrevivir[145]. La prostitución es en realidad un verdadero emblema del capitalismo, un jeroglífico de la verdadera naturaleza de la realidad social en el mismo sentido en que los jeroglíficos egipcios eran considerados por el Renacimiento[146], y también en el sentido marxiano: «El valor transforma... todo producto del trabajo en un jeroglífico social. La gente trata de descifrar el significado del jeroglífico para alcanzar el secreto de su propio producto social (...)»[147]. La imagen de la prostituta revela este secreto como un emblema. Mientras que todas las huellas del trabajador asalariado que produjo la mercancía se extinguen cuando la mercancía es sacada del contexto de la producción y puesta en exhibición[148], en la prostituta ambos momentos siguen siendo visibles. Como una imagen dialéctica, ella «sintetiza»[149] la forma y el contenido de la mercancía. Ella es «mercancía y vendedor a la vez»[150].

Baudelaire hace de la prostitución metropolitana moderna «uno de los principales temas de su poesía»[151]. La prostituta no es sólo el objeto de su expresión lírica, es el modelo de su propia actividad. La «prostitución del poeta», creía Baudelaire, era «una necesidad inevitable»[152]. En un poema temprano (dedicado a una paseante) escribió «Yo que vendo mis pensamientos y deseos para ser un autor»[153]. En el ciclo *Spleen et Idéal:* «"La Musa Venal" muestra cuán intensamente en ciertos momentos veía Baudelaire en la publicación literaria una forma de prostitución»[154]:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de choeur, jouer de l'encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun,ètaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire[155].

5

Como todos los productores culturales del siglo XIX, la subsistencia del poeta dependía del nuevo mercado masivo y de la venta de sus poemas. Baudelaire era

[145] V, p. 455. Benjamin quería incluir en su «libro» sobre Baudelaire una descripción de los orígenes del «mercado de trabajo» (V, p. 715), cuyos elementos aparecen enlistados en las notas bajo la palabra clave «mercancía» en el Archivo Bataille, Bibliothèque Nationale.

[146] Ver sección 3.

[147] Marx citado en V, p. 807. Ver la afirmación de Marx en los manuscritos de 1844: «La prostitución es sólo una expresión *específica* de la prostitución *general* de los trabajadores...».

[148] «Arrancar a las cosas fuera del contexto de sus interconexiones usuales –lo habitual con las mercancías en la etapa de su exhibición– es un procedimiento muy característico de Baudelaire. Se relaciona con la destrucción de las interrelaciones orgánicas en la concepción alegórica» («Zentralpark», I, p. 670).

[149] *V, p. 422.*

[150] V, p. 55.

[151] «Zentralpark», I, p. 687.

[152] «Zentralpark», I, p. 687.

[153] Baudelaire, citado en V, p. 341.

[154] V, p. 416.

[155] «La Muse vénale»», *Les Fleurs du mal.*

consciente de este hecho[156], aun cuando lo resistiera y tuviera que pagar las consecuencias financieras de esta resistencia[157]. Benjamin escribió: «Baudelaire sabía cómo eran realmente las cosas para el escritor: como *flâneur* va al mercado, supuestamente a echar un vistazo, pero en realidad a encontrar comprador»[158].

Baudelaire en realidad componía sus poemas durante su *flânerie*. En algunos momentos careció de una mesa de trabajo[159]. Transformó el vagabundeo incesante por las calles de la ciudad en un método de trabajo productivo. En «El Sol»:

> Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[160].

Los poemas de Baudelaire no describen frecuentemente la ciudad de París. La ciudad es, en cambio, «el escenario de su acción» *(Schauplatz)*[161], el decorado necesario para la imaginada puesta en escena de esos momentos existenciales que Baudelaire no tanto experimentó como soportó, o «sufrió» *(leiden)*[162]. Estos penetraban en su memoria como una inconexa secuencia de exhibiciones ópticas[163]. París, aunque familiar[164], no le proporcionaba un sentido de pertenencia. Sus multitudes eran su refugio[165], sus calles las habitaciones donde trabajaba. Aunque había nacido allí: «Nadie se sentía menos en casa en París que Baudelaire»[166]. El poeta escribió «Qué son los peligros de la selva y de la pradera comparados con los choques y conflictos cotidianos de la civilización?»[167]. Evitar estos choques sólo servía

[156] «Desde temprano, consideró sin ninguna ilusión al mercado literario» («Das Paris des Second empire bei Baudelaire», I, p. 535).

[157] «Se ha estimado que Baudelaire no ganó más de 15.000 francos con toda su obra» («Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, p. 535).

[158] «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, p. 536.

[159] «Notas sobre les tableaux parisiens de Baudelaire» (1939), I, p. 746.

[160] «Le Soleil», *Les Fleurs du mal.*

[161] V, p. 437. «Un comentario de Leiris: para Baudelaire la palabra *familier* está colmada de misterio e inquietud; quiere significar algo que nunca significó antes» («Zentralpark», I, p. 678). En el poema «Obsesión»: «miradas familiares»; en el poema «Bohemiens en voyage»: «el imperio familiar».

[162] El sufrimiento era central en la noción de «pasión estética» de Baudelaire (V, p. 420).

[163] «En la alegoría el interés original no es lingüístico sino óptico (Baudelaire): "Las imágenes, mi gran pasión primitiva". Pregunta: ¿Cuándo se volvió importante la mercancía en la imagen de la ciudad? Sería crucial tener información estadística sobre la aparición de los escaparates y las vidrieras» («Zentralpark», I, p. 686). Aunque los pasajes no aparecen en las imágenes de Baudelaire, Benjamin compara la experiencia de lectura de un poema como «Le Crepuscule du matin» con una caminata por un Pasaje.

[164] V, p. 424.

[165] V, p. 54.

[166] V, p. 723. Benjamin apunta sus frecuentes cambios de domicilio.

[167] Baudelaire, citado en V, p. 555. En su artículo de 1939 sobre Baudelaire, Benjamin proporciona un sorprendente ejemplo en relación con el poema «A une passante», en el que una mujer desconocida, majestuosa y llena de gracia, tocada con un velo de viuda, pasa al lado del poeta en la «ensordecedora calle»: la mirada que entrecruzan antes de seguir de largo es, escribe Benjamin, «amor, no a primera, sino a última vista... Lo que hace que el cuerpo (del poeta) se contraiga en un espasmo –*crispé comme un extravagant*– no es el embeleso de quien se ve poseído por el eros en todas las cámaras de su ser; es más bien el tipo de shock sexual que sobreviene al hombre solitario («Uber einige Motive bei Baudelaire» [1939], I, p. 623).

para aislar más al individuo[168]. El mundo del que Baudelaire era «nativo» ya «no era más amigable»[169]. «La intención alegórica es ajena a *toda* intimidad con las cosas. Tocarlas es violarlas. Donde reina la alegoría, ni siquiera las costumbres pueden ser establecidas[170].

Benjamin escribe: «Un Infierno se encoleriza en el alma de la mercancía (...)»[171]. Es precisamente la visión barroca del Infierno la que retorna: una naturaleza culpable y abandonada que ya no puede «encontrar su significado realizado en ella misma» se hunde en un abismo de significado transitorio y arbitrario, perseguida por la «intención alegórica» que, en su deseo de conocimiento, va cayendo «de emblema en emblema» hasta las «profundidades sin fondo»[172]. Es el dominio en el que el mal supremo domina. La visión del abismo perseguía a Baudelaire: «Durante mucho tiempo... he tenido un sueño en el que caigo en el vacío y una muchedumbre de ídolos de madera, acero, oro y plata caen conmigo, me persiguen en mi caída, golpeando y haciendo pedazos mi cabeza y mi espalda»[173].

En «Lo Irremediable», las calles nocturnas de París se transforman en un «catálogo de emblemas»[174] del Infierno:

Un danné descendant sans lampe
Au bord d'un gouffre...
....
Oùveillent des monstres visqueux
Dont les larges yeux de phosphore
Font une nuit plus noire encore[175].

En tanto flâneur, Baudelaire «empatizaba con el alma de la mercancía»[176]. Su empatía emergía de una capacidad mimética que se asemejaba la capacidad de la mercancía para cobrar distintos significados. Llegaba tan lejos como para afectar su apariencia personal: «Sobre la fisonomía de Baudelaire como la de un mimo: Courbet (quien pintaba el retrato del poeta) informa que lucía diferente cada día»[177]. Baudelaire era «su propio empresario»[178], exhibiéndose bajo diferentes identidades: a veces flâneur, a veces prostituta, a veces trapero[179], a veces dandy «Desempeñaba el papel de poeta (...) ante una sociedad que ya no necesitaba poetas verdaderos»[180]; escribió acerca de «templar sus nervios para poder hacer el papel

[168] Jules Renard escribió de Baudelaire: «Su corazón... más solo que un as de corazones en medio de un juego de cartas» (citado en V, p. 440).
[169] V, p. 466.
[170] V, p. 423.
[171] V, p. 466.
[172] Ver sección 3.
[173] Baudelaire, citado en V, p. 395.
[174] V, p. 413. Los versos finales son «Emblemas claros, cuadros perfectos».
[175] «L'Irremediable», citado V, p. 446.
[176] V, p. 466.
[177] V, p. 419.
[178] «Zentralpark», I, p. 665.
[179] V, p. 441.
[180] «Zentralpark», I, p. 662.

del héroe[181]. Y uno de sus personajes principales era el Diablo mismo, con su gesto satánico; «la escarnecedora risa del Infierno»[182]. Comenta Benjamin: «Esta es precisamente la risa peculiar de Baudelaire (...)»[183]. «Sus contemporáneos a menudo hacían referencia a algo en su manera de reír que hacía que uno se estremeciera»[184]. En su poema:

> Ne suis-je pas un faux accord
> Dans la divine symphonie,
> Grâce à la vorace Ironie
> Qui me secoue et qui me mord?[185]

Al empatizar con la mercancía, Baudelaire asume la culpa como propia: «(C)uando Baudelaire muestra la depravación y el vicio, siempre se incluye. No conoce el gesto del satirista»[186]. Es de notar que esta «depravación» no es el deseo físico sino su naturaleza insaciable[187], no el placer sexual sino su infinita repetición[188], no la exhibición de la belleza sexual sino su fragmentación fetichista[189], y la rapidez con la que la vida orgánica es descartada como inútil[190]. En síntesis, no es la naturaleza material misma, sino las cualidades que asume bajo la forma de mercancía. El poema «La Destrucción» proporciona la representación alegórica de estas cualidades:

> Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon
> Il nage autour de moi comme un air impalpable;
> Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
> Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.
> ....
> Et jette dans mes yeux pleins de confusion
> Des vêtements souillés, des blessures oruvertes.
> Et l'appareil sanglant de la Destruction![191]

[181] «Les Sept Viellards», citado V, p. 461. «El héroe que se erige en la escena de la modernidad es en realidad, antes que nada, un actor».

[182] *Trauerspiel*, citado en V, p. 409. «La risa es satánica, y por ello profundamente humana», Baudelaire, *L'Essence du rire*, citado en V, p. 409.

[183] V, p. 409.

[184] «Zentralpark», I, p. 680.

[185] «L'Heautontimorouménos», citado en V, p. 411.

[186] «Zentralpark», I, p. 689.

[187] «(En el poema de Baudelaire) "La Destrucción" sobre el demonio: ... "Lo siento quemar mis pulmones/y los llena de deseo eterno y culpable". "Los pulmones como lugar de deseo es la transcripción más audaz de la imposibilidad de ser colmado"» (V, p. 440).

[188] «En la erotología del condenado –como podría llamarse a la de Baudelaire– la esterilidad y la impotencia son datos decisivos. Ellos *por sí solos* otorgan su carácter puramente negativo a los crueles y desacreditados momentos instintivos en la sexualidad» (V, p. 438).

[189] «La detallada descripción barroca del cuerpo femenino». «Le beau navire» (V, p. 415). Sobre «el detalle de la belleza femenina, tan caro a la poesía barroca»: «Esta fragmentación de la belleza femenina hasta sus partes más preciadas es como una autopsia, y la popular comparación de las partes del cuerpo con el alabastro, la nieve, las joyas o con otras formas inorgánicas la perfecciona. (Esta fragmentación también se encuentra el *Le beau navire* de Baudelaire)». (El poema elogia «las mil bellezas» de una mujer que camina como «un hermoso navío», su pecho se abre paso como si fuera la proa, sus falda meciéndose como velas al viento, y su piernas como hechiceras, brazos como boas, cuello, hombros, cabeza, etc.).

[190] La cortesana: «su corazón, tan magullado como un melocotón» (*L'amour du mensonge*); o la pequeña viejecilla: «debris de la humanidad» («Les Petites Vieilles»).

[191] «La Destruction», *Les Fleurs du Mal.*

Benjamin escribe:

> El sangriento aparato, cuya exhibición es impuesta por el diablo al poeta es la quintaesencia de la alegoría: los implementos con los que la alegoría ha desfigurado y maltratado el mundo material hasta que sólo quedan fragmentos como objeto de su contemplación[192].

En lugar de ver en este poema a la sexualidad como instrumento de destrucción, Benjamin afirma que es «la intención alegórica del poeta» la que viola la escena de placer, desgarrando el mito del amor sexual, la ilusoria promesa de felicidad que reina en la sociedad de mercancías. El poema «El Mártir», «rico en conexiones a partir de su ubicación inmediatamente después de "La destrucción"»[193] es un cuadro, literalmente una *nature morte:* pinta una mujer decapitada en su sangriento lecho, asesinada por su «amante», una media rosa y dorada «queda en su pierna como un souvenir», su cabeza «reposa como un ranúnculo sobre la mesa de noche»[194]. Benjamin comenta: «La intención alegórica ha hecho su trabajo sobre ésta mártir: está destrozada en pedazos»[195].

Baudelaire experimenta la mercancía –el objeto alegórico– «desde dentro»[196], lo que significa afirmar que sus experiencias eran en sí mismas mercancías. «Las alegorías (en los poemas de Baudelaire) ocupan el lugar de aquello que la mercancía ha hecho con las experiencias de la gente en este siglo»[197]. Afecta los instintos biológicos más básicos:

> « Enfin, nous avons (....) prêtre orgueilleux de la Lyre,
> ....
> Bu sans soif et mangé sans faim»[198].

Afecta sobre todo, el deseo libidinal, cercenando el instinto sexual de placer *(Sexus)* del instinto vital de la procreación *(Eros)*. Benjamin comenta la descripción *de los amantes «agotados por sus faenas»:*

> *Con los Saint-Simonianos, el trabajo industrial se presenta a la luz del acto* sexual; la idea de alegría en el trabajo se concibe según la imagen del deseo de procrear. *Dos décadas más tarde la relación se ha invertido:* el acto sexual cae bajo el signo del tedio *que aplasta al obrero industrial*[199].

La mercancía encuentra expresión en la poesía de Baudelaire en la forma de la autoalienación, el «vaciamiento de la vida interior»[200] «eufemísticamente llamada "la experiencia vivida" *(Erlebnis)*»[201].

[192] V, p. 441. Benjamin continúa: «El poema se interrumpe abruptamente, crea la impresión (doblemente sorprendente en un soneto) de ser en sí mismo algo fragmentario» *(ibid.)*.
[193] V, p. 440.
[194] «Une Martyre», *Les Fleurs du mal.*
[195] V, p. 440.
[196] V, p. 415.
[197] V, p. 413.
[198] «L'Examin de minuit», citado por Benjamin como ejemplo de «experiencias vividas vaciadas, despojadas de sustancia» (V, p. 410).
[199] V, p. 464.
[200] V, p. 440.
[201] «Zentralpark», I, p. 681.

La significación única de Baudelaire consiste en haber sido el primero y el más directo en capturar a la persona autoalienada, en el doble sentido del término (es decir de aprehenderlo y de tomarlo en custodia)[202].

La experiencia se «marchita»[203], en una serie de «souvenirs». «El "souvenir" *(Andenken)* es el esquema de la transformación de la mercancía en un objeto de coleccionista»[204]. En la poesía de Baudelaire, las experiencias de su propia vida interior corren esta misma suerte. Benjamin explica:

> El souvenir es el complemento de la *Erlebnis*. En él se deposita la creciente alienación de la persona que hace un inventario de su pasado como si fuera un conjunto de posesiones muertas. En el siglo XIX la alegoría abandona el mundo exterior para establecerse en el mundo interno[205].

Baudelaire, «incomparable al ponderar»[206], realiza un inventario de los momentos de su vida pasada como si fuera un racimo de posesiones descartadas, tratando de recordar su significado, de encontrar sus «correspondencias»[207].

Esto se vuelve explícito en el poema «Spleen II»:

> J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
> Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
> de vers, de billets doux, de procès, de romances,
> Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
> Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
> Qui contient plus de morts que la fosse commune.
> Je suis un cimetière abhorré de la lune, Où, comme des remords, se trînent de longs vers
> Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
> Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, Où agît tout un fouillis de modes surannées, (...)[208].

El argumento de Benjamin plantea que estos objetos descartados no son la metáfora del vacío de Baudelaire, sino su origen[209].

[202] V, p. 405.

[203] «Zentralpark», I, p. 681.

[204] «Zentralpark», I, p. 689.

[205] «Zentralpark», I, p. 681. Benjamin explica: «Los poderes del alma como aparecen en Baudelaire son "souvenirs" [Andenken] de los seres humanos, así como en las alegorías medievales son recuerdos de los dioses. Claudel una vez escribió: "Baudelaire hizo su objeto de la única experiencia interna que todavía era posible para la gente del siglo XIX: el remordimiento". Pero eso es trazar un pintura demasiado suave. Entre las experiencias internas, el remordimiento también había sido desarraigado, así como otras habían sido canonizadas. El remordimiento en Baudelaire es tan sólo un recuerdo, así como el arrepentimiento o la virtud, la esperanza o incluso la ansiedad...» (V, p. 407). «En los pasajes se venden sólo recuerdos» (V, p. 1037).

[206] «Zentralpark», I, p. 669.

[207] El «recuerdo» es el esquema de la transformación. Las correspondencias son las «interminables y múltiples resonancias de cada uno de los recuerdos respecto de los demás» («Zentralpark», I, p. 689).

[208] Spleen (II), *Les Fleurs du mal*, V, p. 447.

[209] Aquí encontramos un claro paralelo con el estudio sobre Kierkegaard de Adorno, quien argumentaba que lo que Kierkegaard intentó como descripción metafórica fue en verdad una intrusión de la realidad en su propia interioridad subjetiva (ver Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, cp. 7). Benjamin cita el estudio de Adorno (o directamente a Kierkegaard) en varias entradas, V, p. 422.

Benjamin anota: «A confirmar: Que Jeanne Duval fue el primer amor de Baudelaire»[210]. Si Jeanne Duval, la prostituta que fue amante del poeta, fue en realidad su primer amor, entonces la experiencia de la mercancía se erigía en el origen mismo de su deseo maduro. En el poema escrito para ella, Jeanne aparece reificada, inmóvil, inorgánica, es decir duradera. Benjamin apunta:

> Fetiche:
> «Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
> Et dans cette nature étrange et symbolique
> Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
>
> Où tout n'est que'or, acier, lumière et diamants,
> Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
> La froide majesté de la femme stérile»[211].

Y una vez más: «Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!»[212].

Esta imaginería muestra al placer sexual como «totalmente incompatible con el alivio *(Gemütlichkeit)*»[213]. El largo affair con Jeanne Duval fue su relación humana más íntima. Pero en su «profunda protesta contra lo orgánico»[214] su deseo se mezcla con la necrofilia. La describe: «Máquina ciega y sorda, fértil en crueldades», y Benjamin comenta: Aquí «la fantasía sádica tiende a construcciones mecánicas»[215]. Sobre el poema «A quien adoro» (dedicado a Jeanne Duval), Benjamin escribe: «nunca de modo más claro que en este poema el sexo es esgrimido contra el eros»[216]. El último verso dice:

> Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
> Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux,
> Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
> Jusqu'à cette froideur par sù tu m'es plus belle![217].

6

La prostitución, la más antigua de las profesiones, asume características totalmente nuevas en las metrópolis modernas:

> La prostitución abre la posibilidad de comunicación mítica con las masas. Sin embargo, la emergencia de masas es simultánea a la producción masiva. Al mismo tiempo la prostitución parece encerrar la posibilidad de sobrevivir en un espacio viviente en el que los objetos de uso más íntimo se transforman de manera creciente

[210] V, p. 360.
[211] «Avec ses vêtements...» (escrito a Jeanne Duval), citado en V, p. 411.
[212] «Je te donne ces vers...» (a Jeanne Duval), citado en V, 416.
[213] «Zentralpark», I, p. 675.
[214] «Zentralpark», I, p. 675.
[215] «Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle» (dirigido a Jeanne Duval), citado en V, p. 447.
[216] V, p. 450.
[217] «Je T'adore a l'egal de la voûte nocturne», *Les Fleurs du mal.*

en artículos masivos. En la prostitución de las grandes ciudades la mujer misma se vuelve un artículo masivo. Es esta impronta totalmente nueva de la vida de la gran ciudad lo que otorga significado real a la adopción por parte de Baudelaire de la (antigua) doctrina del pecado original[218].

La prostituta moderna es un artículo masivo en «sentido estricto», por las modas y maquillajes que camuflan su «expresión individual» y la empaquetan como un tipo identificable: «más tarde este aspecto se subraya con las muchachas uniformadas de las revistas»[219]. Benjamin apunta:

> Que éste era para Baudelaire el aspecto decisivo de la prostituta se evidencia por el hecho de que en sus muchas evocaciones, el burdel nunca sirve de telón de fondo, muy frecuentemente la calle cumple esa función[220].

El artículo masivamente producido ejercía una atracción particular[221]. Benjamin observa: «Con el nuevo proceso de manufactura, que conduce a la imitación, una apariencia ilusoria *(Schein)* se establece en la mercancía»[222]. Baudelaire no era inmune a esta intoxicación. Escribió: «El placer de estar dentro de la multitud es expresión misteriosa del gozo *(jouissance)* en la multiplicación de los números»[223]. Pero en el «trágicamente situado»[224] poema «Los siete ancianos», se desgarra esta apariencia placentera de la multitud: El poema, afirma Benjamin, expone la fisonomía humana de la producción masiva. Cobra la forma de una «fantasmagoría plena de ansiedad», una «aparición siete veces repetida de un anciano repulsivo»[225].

> Il n'était pasa voûté, mais cassé, son échine
> Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
> Si bien que son bâton, parachevant sa mine
> Lui donnait la tournnure et le pas maladroit
> D'un quadrupède infirme...(...)
>
> Son pareil le suivait: barbe, oeil, dos bâton, loques,
> Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
> Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques,
> Marchaient du même pas vers un but inconnu.
>
> A quel complot infâme étais-je donc en butte,
> Ou quel méchat hasard ainsi m'humiliait?
> Car je comptai sept fois, de minute en minute,
> Ce sinistre vieillard qui se multipliait! [226].

[218] «Zentralpark», I, p. 668.
[219] V, p. 437.
[220] «Zentralpark», I, p. 687.
[221] V, p. 427.
[222] V, p. 436.
[223] Baudelaire, citado en V, p. 369.
[224] V, p. 474.
[225] V, p. 71.
[226] «Les Sept vieillards», *Les Fleurs du mal.*



Figura 6.8. «Tiller Girls», Berlín, época de Weimar.

El anciano «roto», con todas sus repulsivas excentricidades, es un «tipo» tan repetitivo de la ciudad industrial como la mujer-mercancía (fig. 6.8) y Benjamin asocia directamente: «Los siete ancianos (...). Las muchachas de las revistas»[227]. Ambos expresan la «dialéctica de la producción de mercancías en el capitalismo avanzado»[228]; el shock de lo nuevo, y su incesante repetición.

Para explicar por qué el artículo masivamente producido es una fuente general de ansiedad, Benjamin escribe:

> El individuo así representado (como en «Los siete ancianos») en su multiplicación como siempre-el-mismo es testimonio de la ansiedad del habitante de la ciudad, quien, a pesar de haber puesto en movimiento sus más excéntricas peculiaridades, no será capaz de romper el círculo mágico del tipo[229].

Y específicamente sobre Baudelaire escribe:

> Las excéntricas peculiaridades de Baudelaire eran una máscara bajo la que, podríamos afirmar que por vergüenza, trataba de ocultar la necesidad supra-individual de su forma de vida, y hasta cierto punto de su vida misma[230].

Las bohemias excentricidades de Baudelaire eran tanto necesidades económicas[231] como gestos de no conformismo. En las nuevas condiciones del mercado, la «originalidad» poética era víctima de la pérdida de «aura» al igual que los artículos masivos de la producción industrial. Benjamin afirma que el fragmento «Pérdida de un Halo», antes desapercibido, posee una significación que «no puede ser subestimada» porque es el reconocimiento de esta transformación en la posición del genio poético, y despliega «la amenaza al aura a través de la experiencia del shock»[232]. En este fragmento Baudelaire narra un relato sobre la pérdida de su halo en el barroso pavimento de la calle. Para no correr el riesgo de romperse el cuello en el «caos en movimiento» del tráfico, lo deja allí, divertido ante la posibilidad de que «algún mal poeta» pueda recogerlo y «adornarse con él»[233]. Benjamin escribe: «La pérdida del halo refiere antes que nada al poeta. Está obligado a vender su propia persona en el mercado»[234], mientras que «la exhibición del aura» de allí en adelante se transforma en «un asunto de poetas de quinta categoría»[235].

La falta de aura en la poesía de Baudelaire tiene una fuente objetiva: «El artículo masivo era un modelo ante los ojos de Baudelaire»[236]. Su poesía testimonia que ni siquiera las estrellas se sustraían a su impacto: como «imagen emblemática de la mercancía» las estrellas son «siempre-otra-vez-lo-mismo en grandes masas»[237].

[227] V, p. 413.
[228] V, p. 417.
[229] V, p. 71.
[230] V, p. 401.
[231] V, p. 370.
[232] V, p. 474.
[233] Baudelaire, «Perte d'auréole», citado en «Über einige Motive bei Baudelaire», I, p. 651.
[234] V, p. 422.
[235] V, p. 475.
[236] «Zentralpark», I, p. 686.
[237] V, p. 429.

Para Benjamin, el hecho de que «las estrellas se retiren»[238] en la poesía de Baudelaire, es un ejemplo de la «renuncia a la magia de la distancia» y de «la extinción de las apariencias ilusorias». Al enumerar los «principales pasajes sobre estrellas en Baudelaire», Benjamin comenta que frecuentemente éstos refieren a su ausencia («noche oscura», «noche sin estrellas», etc.)[239]. En «Crepúsculo de la tarde»[240], la luz de las estrellas no se puede comparar con la iluminación de la ciudad:

> Cepandant des démons malsains dans l'atmosphère
> S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
> Et cognent en volant les volets et l'auvent.
> A travers les lueurs que tourmente le vent
> La Prostitution s'allume dans les rues...[241].

Característica del aura, además de su «fenómeno único de la distancia»[242], era la sensación de que «la mirada se devuelve»[243]. Precisamente esto es lo negado en las imágenes de Baudelaire:

> Je sais qu'il est des yeux des plus mélancoliques,
> ....
> Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!»[244].
> Y, una vez más:
> «Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques,
> ......
> Usent insolemment d'un pouroir emprunté»[245].

El poeta «se ha vuelto adicto a esos ojos vacíos que no devuelven su mirada, y se somete sin ilusiones a su influjo»[246].

«En la economía psíquica, el artículo masivo aparece como una idea obsesiva»[247]. Benjamin señala «la atracción que un pequeño número de situaciones básicas ejercía sobre Baudelaire (...). Parece haber sufrido la obsesión de volver, por lo menos una vez, a cada uno de sus motivos principales»[248]. Es esto lo que determina la

[238] V, p. 433. «La ausencia de apariencia ilusorias *(Scheinlosigkeit)* y la decadencia del aura son fenómenos idénticos. Baudelaire pone a su servicio el medio artístico de la alegoría» («Zentralpark», I, p. 670).

[239] V, p. 342.

[240] V, p. 433.

[241] «Crepuscule du soir», *Les Fleurs du mal.*

[242] «Zentralpark», I, p. 670. Sobre la renuncia a la magia de la distancia: «Encuentra expresión suprema en el primer verso de «Le Voyage» (V, p. 417). Este verso dice: Para el niño enamorado de los mapas y estampas/el Universo es igual a su apetito inmenso/¡Ah, cuán vasto el mundo a la luz de las lámparas!/¡y cuán pequeño a la luz de los recuerdos!

[243] «Zentralpark», I, p. 670.

[244] «L'Amour du mensonge», *Les Fleurs du mal,* «Re: extinción de apariencia ilusoria: L'Amour du mensonge» («Zentralpark», I, p. 670). También «la mirada en la que se ha extinguido la magia de la distancia:

Sume tus ojos en las miradas fijas de las Sátiras o de las Ondinas
(«L'Avertisseur», citado en V, p. 396).

[245] «Tu mettrais l'univers...», citado V, p. 447

[246] «Über einige Motive bei Baudelaire», I, p. 649.

[247] V, p. 429.

[248] V, p. 414.

estructura de *Les Fleurs du mal* y no alguna «ingeniosa ordenación de los poemas ni clave alguna»[249]. La fuente de esta repetición «radica en la estricta exclusión de cualquier tema lírico que no lleve la marca de la propia experiencia, plena de sufrimiento, de Baudelaire»[250]. Además, Baudelaire transformó esta característica psicológica en una ventaja en el mercado. En su intento por competir en el mercado literario, en el que la poesía era una mercancía especialemente vulnerable[251], tenía que distinguir su propio trabajo del de los demás poetas[252]. «Quería crear un *poncif* (estereotipo; cliché). Lemaitre le aseguró que lo había logrado»[253].

> Baudelaire, por su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, podía o estaba forzado a reconocer al mercado como autoridad objetiva (...). Tal vez fue el primero en concebir una originalidad orientada hacia el mercado, y precisamente por ello fue más original que cualquier otro en aquella época (por crear un *poncif*). Esta creación suponía una cierta intolerancia. Baudelaire quería ganar espacio para sus poemas, y con este objetivo, quería reprimir (...) la competencia[254].

La obsesión de Baudelaire, su «especialidad»[255] (en realidad su marca distintiva[256]) era la «sensación de lo nuevo»[257]. Benjamin habla del «inestimable valor de la *nouveauté.* Lo nuevo no podía ser interpretado o comparado. Se transforma en la última trinchera del arte»[258]. Transformar a la novedad en el «valor más alto» era la estrategia de *l'art pour l'art*, la posición estética que Baudelaire adoptó en 1852. No conformista, «se revelaba contra la capitulación del arte al mercado»[259]. Sin embargo, de manera irónica, esta «última línea de resistencia del arte» convergió con la forma mercancía que la amenazaba: la novedad es «la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo incansable agente es la moda»[260]. Es la «apariencia de lo nuevo (que) se refleja como en un juego de espejos en la apariencia del siempre-lo-mismo»[261]. La misma dialéctica de la temporalidad yace oculta en la sensibilidad de Baudelaire.

249 «Zentralpark», I, p. 658.
250 «Zentralpark», I, p. 658.
251 V, p. 424.
252 V, p. 306.
253 V, p. 423.
254 «Zentralpark», I, p. 664.
255 «Con la producción de artículos masivos, surge el concepto de especialidad» (V, p. 93).
256 V, p. 470.
257 Baudelaire, citado en V, p. 369.
258 V, p. 71.
259 V, p. 56 (*exposé* de 1935). Baudelaire había rechazado ante *l'art pour l'art* en favor de un arte «útil». Pero Benjamin discute: «Sería un error ver la sustancia de una evolución en las posiciones teórico-artísticas de Baudelaire después de 1851... Este arte (pour l'art) es (todavía) útil en el sentido de que es destructivo. Su furia disruptora se dirige también contra el concepto fetichista de arte». «La renuncia a la aplicación del arte como una categoría de la totalidad de la existencia» fue una posición consistente a lo largo de toda su vida. Benjamin explica: «La alegoría ve a la existencia y al arte bajo el signo de la fragilidad y la ruina. *L'art pour l'art* erige el dominio del arte fuera del de la existencia profana. Es común a ambos la renuncia a la idea de la totalidad armoniosa en la que el arte y la existencia profana se interpenetran, como ocurre tanto en las teorías del idealismo alemán y del eclecticismo francés».
260 V, p. 55.
261 V, p. 55.

Baudelaire «no conocía la nostalgia»[262]. Al mismo tiempo, renunciaba al progreso:

> Es muy significativo que «lo nuevo» en Baudelaire de ningún modo contribuye al progreso (...). Sobre todo, persigue con odio a la «fe en el progreso», como si fuera una herejía, una falsa doctrina y no simplemente un error[263].

El objeto del destructivo ataque de Baudelaire contra la fantasmagoría de su época incluía entonces la «armoniosa fachada» del progreso histórico continuo. En su lugar, sus poemas expresan (en palabras de Proust) «un extraño seccionar el tiempo»[264], segmentos como shocks de «tiempo vacío»[265], cada uno como «una señal de advertencia»[266]. Su «spleen pone un siglo entre el momento presente y el momento recién vivido»[267].

Sin continuidad, sin fe en el futuro, la «pasión por el viaje, por lo desconocido, por lo nuevo» se transforma en una «preferencia por aquello que recuerda la muerte»[268]. «El último poema de *Les Fleurs du mal* ("Le Voyage") "¡Oh Muerte, viejo capitán, ya es hora! ¡Leva el ancla! La última jornada del flaneur: la muerte. Su objetivo: Lo nuevo"»[269]. En verdad: «Para la gente de hoy, hay una única novedad radical y es siempre la misma: la muerte»[270]. «Para quien está atrapado en el spleen, la persona sepultada es el sujeto trascendental de la historia»[271].

Benjamin quería demostrar «con todo el énfasis posible» que la percepción de Baudelaire de la temporalidad moderna no era única, que «la idea del eterno retorno se abre paso en el mundo de Baudelaire, de Blanqui y de Nietzche aproximadamente en el mismo momento»[272]. Así: «Las estrellas que Baudelaire erradica de su mundo son precisamente las que en Blanqui se transforman en el escenario del eterno retorno»[273] y las que como «alegoría del cosmos»[274], «transforman a la historia misma en artículo masivo»[275]. Estas tres figuras de la era del capitalismo avanzado

[262] «Zentralpark», I, p. 673.

[263] «Zentralpark», I, p. 687. «La idea de progreso. Esta lóbrega atalaya, invención del filosofar de hoy, permitido sin garantías de Dios o de la naturaleza, este faro moderno arroja un haz de oscuridad sobre todos los objetos de conocimiento: la libertad se disuelve, la disciplina se esfuma» (Baudelaire, 1855, citado en V, p. 397).

[264] Proust (1921) citado en V, p. 390.

[265] V, p. 444. Benjamin sobre L'Horloge: «la cuestión decisiva en este poema es que el tiempo es vacío» (anotaciones a los poemas de Baudelaire, I, p. 1141).

[266] «El ser humano no vive un solo momento/sin someterse a la señal de advertencia...» («L'Avertisseur», citado en V, p. 411).

[267] V, p. 423.

[268] Jaloux (1921), citado en V, p. 366.

[269] V, p. 71.

[270] «Zentralpark», I, p. 668.

[271] V, p. 418.

[272] «Zentralpark», I, p. 673. De manera semejante Benjamin nota una fuerte semejanza entre la «pasión estética» de Kierkegaard (y aquí cita el estudio de Adorno) y la de Baudelaire (ver especialmente V, p. 430).

[273] «Zentralpark», I, p. 670.

[274] V, p. 414.

[275] V, p. 429. Benjamin compara la visión de Blanqui sobre nuestros «dobles» repetidos en todos sus detalles en otros planetas con el poema «Les Sept Vieillards» de Baudelaire.

no sólo comparten la falta de ilusión; tienen en común una respuesta política inadecuada. En el caso de Nietzche, el nihilismo y el dictum: No habrá nada nuevo»[276], en Blanqui, el putschismo y en última instancia la desesperación cosmológica[277]; en Baudelaire la «impotente cólera del que lucha contra el viento y la lluvia»[278]. Al carecer de toda comprensión política mas allá de aquella que, como en Blanqui, conduce a una política conspirativa, la posición última de Baudelaire es aquella en la que la cólera se vuelve resignación:

> En cuanto a mí, estaré satisfecho de abandonar
> Un mundo en el que la acción jamás hermana al sueño»[279].

7

La clave de la posición política de Baudelaire es la imagen de la «inquietud petrificada» *(«erstarrte Unruhe»)*, desasosiego constante que «no se desarrolla»: «quietud petrificada es también la fórmula para la imagen de su propia vida (...)»[280]. En la etapa barroca, cuando la percepción alegórica también estaba ligada una visión de la acción política como conspiración (el intrigante de la corte[281]), «la imagen de inquietud petrificada» estaba representada por «la desolada confusión del lugar de las calaveras»[282]. Pero como rasgo *suigeneris* de la experiencia del capitalismo, la vacuidad que el Barroco había hallado en la naturaleza exterior invade ahora el mundo interior. Así: «La alegoría barroca mira al cadáver sólo desde afuera. Baudelaire lo mira desde adentro»[283]. Esto significa que experimentó la muerte del alma en el cuerpo viviente, y que leyó la historia material como si fuera un mundo que ya «se hundía en el rigor mortis»[284]. Significa que en el caso de Baudelaire, se aplica «el pensamiento de Strindberg»; «El infierno no es algo que yace ahí fuera, sino esta vida aquí»[285].

Esta diferencia ayuda a explicar las reacciones de Baudelaire en el incidente siguiente. Impresionado por un grabado del siglo XVI que aparecía en el libro

[276] V, p. 429. «En Baudelaire se trata más bien de un heroico intento por arrancar lo "nuevo" de lo siempre-lo-mismo» *(ibid.)*. (Para la visión de Nietzche del eterno retorno, Blanqui, en «Zentralpark», I, p. 673.)

[277] Ver capítulo 4, sección 5.

[278] «Über einige Motive bie Baudelaire»; I, p. 652.

[279] «Le Reniement de Saint Pierre», *Les Fleurs du mal.*

[280] V, p. 414. Gottfried Keller relaciona esta frase con la imagen del escudo de Medusa, como imagen de «la justicia y la felicidad perdidas»; esta imagen es evocada al final del poema «La Destruction» (V, p. 402). Una vez más, Benjamin evita la explicación psicologista, interpretando la impotencia sexual en Baudelaire como emblema de la impotencia social. De manera semejante: «Al adoptar la pose de objeto de caridad, Baudelaire ponía permanentemente a prueba la visión ejemplar de la sociedad burguesa. La dependencia respecto de su madre, arbitrariamente inducida (si no es que arbitrariamente mantenida) tenía una causa no sólo analizable psicoanalíticamente, sino una causa social» (V, p. 427).

[281] Ver sección 3.

[282] *Trauerspiel* citado en V, p. 410.

[283] «Zentralpark», I, p. 684.

[284] «Zentralpark», I, p. 682.

[285] «Zentralpark», I, p. 683.

sobre la historia de la danza de la muerte de Hyacinthe Langlois (fig. 6.9), Baudelaire dio instrucciones para que Bracquemond dibujara un frontispicio para la segunda edición de *Les fleurs du mal* en 1858 utilizando el grabado como modelo.

> Las instrucciones (de Baudelaire): «Un esqueleto que forma un árbol, las piernas y costillas son el tronco, los brazos extendidos en cruz de donde brotan hojas y pimpollos, cubriendo varias hileras de plantas venenosas alineadas en macetas como si fuera un invernadero»[286].

El dibujo de Bracquemond (fig. 6.10), aunque bastante fiel a la imagen principal del modelo, disgustó mucho a Baudelaire. Benjamin escribe:

> Bracquemond suscitó evidentemente varias dificultades, y malinterpretó la intención del poeta en tanto ocultó con flores la pelvis del esqueleto y no presentó los brazos como si fueran ramas de árbol. Además según Baudelaire, el artista no sabía representar un esqueleto que pareciera un árbol y no tenía idea de cómo los vicios podían ser representados como flores[287].

«Al final fue sustituido por un retrato del poeta hecho por Bracquemond» y el proyecto fue abandonado[288]. Sin embargo, fue retomado por Félicien Rops en 1866, como dibujo del frontispicio de *Epaves*. Baudelaire consideró que la nueva versión (fig. 6.11) era acertada y la aceptó.

«Interrumpir el curso del mundo, esa era la voluntad más profunda de Baudelaire»[289], y en ese sentido fue más allá de la pasiva melancolía de los alegoristas barrocos. «La alegoría de Baudelaire lleva, en oposición al Barroco, la marca del enojo necesario para irrumpir en este mundo y dejar en ruinas sus armoniosas estructuras»[290]. Pero si Baudelaire tuvo éxito en este empeño, y si en su rechazo de la solución cristiana de la resurrección espiritual fue más fiel a la nueva naturaleza de lo que los alegoristas barrocos lo habían sido respecto de la vieja[291], de todos modos no tuvo más recursos que «aferrarse a las ruinas»[292].

> El impulso destructivo de Baudelaire jamás pretende deshacerse de aquello que decae. Esto se expresa en la alegoría y lo constituye su tendencia regresiva. Por otra parte, sin embargo, y precisamente en su fervor destructivo, la alegoría se refiere al extrañamiento de la apariencia ilusoria que procede de todo «orden dado», sea del

[286] V, p. 352.
[287] V, p. 352.
[288] V, p. 352.
[289] V, p. 401.
[290] «Zentralpark», I, p. 671.
[291] Benjamin cita un verso de Verhaeren (1904) : «¿Y qué importancia tienen los males y las horas enloquecidas / y las cubas del vicio en las que la ciudad fermenta / si un día... / Un nuevo Cristo surge, esculpido en la luz / y eleva a la humanidad hacia él / y la bautiza con el fuego de las estrellas?». Benjamin comenta: «*Esta perspectiva no está en Baudelaire. Su concepto* de la fragilidad de la metrópolis es el origen de la permanencia de los poemas que ha escrito sobre París» («Das Paris des Second Empire Bei Baudelaire», I, p. 586).
[292] V, p. 415.



Figura 6.9. Grabado en madera del siglo XVI, elegido por Baudelaire como modelo para el frontispicio de *Les Fleurs du mal,* segunda edición.



Figura 6.10. Plan para el frontispicio de *Les fleurs du mal,* Bracquemond, 1859-60, rechazado por Baudelaire.



Figura 6.11. Frontispicio de *Epaves* de Baudelaire, dibujo de Felicien Rops, 1866.

arte o de la vida, del orden transfigurado de la totalidad o de lo orgánico, haciéndolo parecer soportable. Y esta es la tendencia progresista de la alegoría[293].

En el proyecto de los Pasajes, el mismo Benjamin practicó la alegoría contra el mito. Pero era consciente de su «tendencia regresiva». El *Passagen-Werk* debía evitar no sólo «la traición a la naturaleza» implícita en la trascendencia espiritual de los alegoristas cristianos del Barroco, sino también esa resignación política de Baudelaire y sus contemporáneos, que en última instancia ontologizaba la vacuidad de la experiencia histórica de la mercancía, lo nuevo como siempre-lo-mismo. Necesitaba demostrar que para redimir el mundo material, se requería de una violencia mayor que la contenida en la «intención alegórica» de Baudelaire.

> El curso de la historia, tal como se representa en el concepto de catástrofe, no tiene en realidad mayor asidero en la mente del hombre pensante que el caleidoscopio en la mano de un niño, cuando destruye todo lo ordenado y muestra un nuevo orden en cada giro. La justeza de la imagen está bien fundada. Los conceptos de los dominadores han sido siempre los espejos gracias a los cuales se establecía la imagen de un «orden». El caleidoscopio debe ser destruido[294].

[293] V, p. 415.
[294] «Zentralpark», I, p. 660.

PARTE III

Introducción

1

El *konvolut* «J» del *Passagen-Werk*, titulado «Baudelaire», es sin duda el más voluminoso de los archivos y da cuenta de más del veinte por ciento del material recopilado para el proyecto. Iniciado a finales de la década de 1920[1], cobró vida propia con el tiempo. En 1937 Benjamin imaginó un libro separado sobre Baudelaire, desarrollado «como un modelo en miniatura» del *Passagen-Werk*[2]. El proyecto recibió apoyo financiero del Instituto, y Benjamin completó la sección intermedia del estudio en el otoño de 1938. Esta sección estaba constituida por el ahora controvertido ensayo en tres partes, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», vehementemente criticado por Adorno (en representación del Instituto). Para Adorno, la yuxtaposición de imágenes y comentarios, a la manera del montaje (el núcleo mismo de la concepción de Benjamin) resultaba desafortunada. En su visión, la «asombrosa presentación de simples hechos» carecía de mediación teórica (dialéctica)[3]. Exhortado a reescribir el ensayo, Benjamin decidió revisar sólo la sección intermedia («El Flâneur»), y reformularla bajo el título «Sobre algunos temas en Baudelaire». Esta versión modificada, en verdad mucho más «teórica» (la sección intermedia de la sección intermedia del libro), fue aceptada con entusiasmo por el Instituto en 1939. Una vez publicado el material del *Passagen-Werk*, su masiva acumulación de hechos no dejaba lugar a dudas de que la forma del primer y tan criticado ensayo sobre Baudelaire era en realidad el «modelo en miniatura» del proyecto de los Pasajes. Por ello, la desaprobación de Adorno respecto de la originalidad de la construcción que Benjamin se había esforzado por elaborar, resultaba aún más devastadora.

El descubrimiento reciente de los papeles que Benjamin confiara a George Bataille, y que ahora forman parte de la Colección Bataille del archivo de la

[1] Ver nota del editor, V, p. 1262. Las entradas de «J» no pueden fecharse de igual modo que los demás *konvoluts*, ya que no se fotocopió ninguno de los materiales de «Baudelaire» (mientras que sólo faltó fotocopiar los materiales posteriores a 1937 de los otros *konvoluts*). El editor no da explicación alguna de este status especial del *Konvolut* «J». Podemos presumir, sin embargo, que el desarrollo real de este archivo no tuvo lugar hasta mediados de la década del treinta, cuando Benjamin empezó a pensar en un «libro» separado sobre Baudelaire.

[2] Carta a Horkheimer, 16 de abril de 1938, V, p. 1164. Benjamin escribió que había «previsto» esta relación con el *Passagen-Werk* como «tendencia» del estudio sobre Baudelaire durante sus discusiones con «Teddy» (Adorno) en ocasión de su visita a San-Remo, en diciembre 1937-enero 1938.

[3] Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938, I, p. 1096. Adorno intentó disculpar a Benjamin sugiriendo que había malinterpretado la posición del Instituto y había aplicado las categorías marxistas de manera no mediada, para «pagar su tributo al Marxismo» *(ibid.)*.

Bibliothèque Nationale[4] refuerza el supuesto de la naturaleza «modélica» del primer ensayo sobre Baudelaire. Entre los papeles se encuentra una carpeta que contiene un detallado plan preliminar para el libro sobre Baudelaire. En largas listas encabezadas por títulos que se corresponderían con temas («Alegoría», «Ennui», «la Prostituta», «Mercado literario», «la Mercancía», «Eterno Retorno», etc.) Benjamin ordenó los fragmentos del *Passagen-Werk* por sus letras y números clave, explorando a fondo el *Konvolut J*, y tomando notas sobre materiales de otras entradas del proyecto. Estas listas constituyen un ordenamiento primario, pensado como un estadio intermedio en la conformación del «libro» sobre Baudelaire[5]. Cuando volvió a recurrir a estas listas en el verano de 1938, ya en la etapa de construcción del primer ensayo sobre Baudelaire, redujo su número a cerca de la mitad y las ordenó en un esquema tripartito. Luego trabajó el esquema de la segunda parte, disponiendo las entradas en un orden que se corresponde casi exactamente con la versión terminada del ensayo «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» (mientras que no existe tal esquema en la carpeta para el segundo ensayo sobre Baudelaire[6]). En realidad este primer ensayo está construido con tan poco cemento teórico entre los fragmentos, que el ensayo parece un muro sin acabado; así Adorno no estaba equivocado al identificar (para él lamentablemente) el principio de montaje que gobierna la forma del todo.

Se ha descartado la especulación original según la cual los papeles del archivo Bataille contenían los planes de un *Passagen-Werk* terminado[7]. Pero la significación del proyecto sobre Baudelaire dentro del trabajo de Benjamin es una cuestión que todavía genera discusión. En su exhaustivo informe sobre los papeles del archivo[8],

[4] El descubrimiento fue anunciado en la primavera de 1982, justo antes de la aparición del *Passagen-Werk* como volumen V de las *Gesammelte Schriften* por Agamben, editor de la edición italiana de las obras de Benjamin. Ver Giorgio Agamben, «Un importante ritrovamente di manoscritti di Walter Benjamin», *Aut Aut* (189/90, 1982, pp. 4-6).

[5] Benjamin procedía de la manera siguiente: primero revisaba todo el material del *Passagen-Werk*, marcando con un signo y color especial (ver nota 7) cualquier entrada que *pudiera* resultar relevante para el «Baudelaire». Luego enlistaba estas entradas bajo las ideas o categorías del código, agregando anotaciones breves sobre su significado dentro de estos contextos particulares. El hecho de que varias entradas aparezcan bajo más de un concepto prueba que sus significados no estaban fijados.

[6] Aunque el material histórico de este segundo ensayo también proviene del *Passagen-Werk*, es notable que mucho de lo nuevo en esta segunda versión, en especial las referencias teóricas a Bergson y a Freud, así como a Dilthey, Krauss, Valéry y Proust, no se encuentra en ninguna otra parte del *Passagen-Werk* (los textos de Freud «Más allá del principio de Placer» y de Bergson «Materia y Memoria» fueron señalados por Benjamin como «puntos de apoyo» cruciales para la «iluminación dialéctica de Kafka». Benjamin estaba trabajando de manera simultánea sobre este tema a finales de la década de 1930, como posible fuente de apoyo económico en caso de tener que inmigrar a Israel, II, p. 1255).

[7] En esta carpeta, Agabem apunta por primera vez el engañoso título «Fiches et notes pour le "PassagenWerk"» (1933-40). Tiedemann, justificadamente agregaría «Et pour Charles Baudelaire. Ein Lyriken im Zeitalter des Hochkpitalismus». La pretensión de Agabem de que estas notas volvían obsoletas, aún antes de su aparición, la versión publicada del *Passagen-Werk*, es simplemente infundada. El hallazgo *sí* clarifica los misteriosos «signos de color» que Benjamin colocó cerca de varias entradas del *Passagen-Werk* (descritos por Tiedemann, V, p. 1264). Los materiales del archivo contiene la clave de estos signos de color, que son el código para el libro de Baudelaire, e indican bajo qué encabezamiento las entradas con signo de color deben ser reunidas.

[8] Michael Espagne y Michael Werner, «Vom Passagen-Projekt zum Baudelaire: Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamin», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistgesgeschichte* (4, 1984). Hasta donde he podido verificar por mi propio examen del hallazgo, su informe es excelente y exacto; mi desacuerdo tiene que ver con su interpretación, como se aclarará más adelante.

Michael Espagne y Michael Werner plantean la tesis «fuerte» de que Benjamin quería reemplazar el «fracasado»[9] *Passagen-Werk* por el estudio sobre Baudelaire. Basan su argumentación en el hecho de que una proporción tan significativa de los materiales del *Passagen-Werk* haya encontrado cabida en las notas sobre Baudelaire. Sin embargo, la gran mayoría de este material proviene del *Konvolut J*, mientras que los otros 35 archivos estás representados sólo a través de unos pocos ejemplos. Además, figuras históricas como Fourier, Grandville y Haussmann, que tienen una presencia tan importante como la de Baudelaire en los *exposés* de 1935 y 1939, están virtualmente ausentes. Es más, Espagne y Werner no pueden explicar por qué, si el proyecto de los Pasajes había sido abandonado, Benjamin continuó agregando materiales a los 36 *Konvoluts* (no sólo al «J») entre 1937 y 1940, y cuál puede haber sido el motivo *intelectual* que lo impulsó a abandonar el proyecto más ambicioso[10]. Los autores mencionan, en cambio la «situación histórica» en general y el compromiso económico de Benjamin en particular[11]. Nos llevan a pensar que el ensayo sobre Baudelaire fue una única incursión en las entradas del *Passagen-Werk*, cuando de hecho casi todo lo que Benjamin escribió después de 1927 estuvo en relación directa con (incluso fue «robado» del) *Passagen-Werk*, apropiándose en ocasiones de la misma cita o idea en diferentes (con)textos para propósitos de significación diferente. Los archivos del *Passagen-Werk* eran el diccionario de trabajo de sus ideas e investigaciones, o más precisamente, el depósito histórico de partes documentales y armazones teóricas, con las cuales construyó durante la década de 1930 toda la amplia gama de sus obras literario-filosóficas[12].

Los papeles del Archivo Bataille ponen todo esto en claro. Sin embargo, no proporcionan ninguna evidencia de que el mismo Benjamin haya considerado que el *Passagen-Werk* fuera un proyecto fallido o de que el estudio sobre Baudelaire fuera pensado como su remplazo. Al contrario, Benjamin fue explícito sobre la relación entre ambas obras, y en agosto de 1938 escribió (cuando estaba terminando el pri-

[9] Espagne y Werner, p. 648.

[10] Su única sugerencia en torno a una «posible causa del fracaso: la imagen dialéctica» (*ibid.*, p. 622) será discutida en la sección 2.

[11] Espagne y Werner sostienen: «Para Benjamin, la realización del proyecto del *Passagen-Werk* tal como había sido planeado, es decir, como recopilación filosófica de la "Ur-historia del siglo XIX", fue (después de 1936-37) pospuesta cada vez más hacia el futuro, ya que sus escritos periodísticos, que constituían una necesidad financiera *(journalistische Brotarbeit)* así como el plan de un libro sobre Baudelaire, representaban el intento por asegurar los pensamientos y materiales más esenciales del proyecto de los Pasajes en la forma de un «modelo en miniatura», en vista de la creciente oscuridad de la situación histórica y la consiguiente amenaza para su supervivencia» (Espagne y Werner, p. 596). Entrelíneas (y explícitamente en la p. 598) los autores hacen surgir el familiar espectro culpable del Institute for Social Research, queriendo dar a entender que éste habría forzado a Benjamin a escribir sobre Baudelaire cuando sus verdaderos intereses estaban en otra parte.

[12] Espagne y Werner sostienen: «La separación del material de proyecto del *Passagen-Werk* respecto de los textos sobre Baudelaire (y de las Tesis de Filosofía de la Historia) es hoy difícil de justificar» (*ibid.*, p. 597). Esto es bastante cierto. Pero uno podría decir lo mismo de todos los escritos de Benjamin durante el período 1927-40. Como indicamos con nuestra discusión de la alegoría en el capítulo 6, el *Passagen-Werk* tampoco puede ser «separado» del estudio sobre el *Trauerspiel*. Tampoco el «libro» sobre Baudelaire puede ser separado de las traducciones que Benjamin había hecho de los «Tableaux Parisiens» y de otras partes de las *Fleurs du mal* (III, pp. 7-82). Benjamin era compulsivamente, obsesivamente leal con sus ideas filosóficas, un hecho que le otorga a su obra como un todo, a pesar de sus fragmentos, una extraordinaria intensidad en el enfoque.

mer ensayo sobre Baudelaire): «Este libro no es idéntico a los "Paris Passages". Sin embargo, contiene no sólo una porción considerable del material informativo recopilado en este último, sino también cierta parte de sus contenidos más filosóficos»[13]. La carta a Horkheimer, que acompañaba al ensayo concluido y escrita el mes siguiente es aún más explícita[14]:

> Como sabes, el Baudelaire (sic) fue planeado originariamente como un capítulo de los «Passages», específicamente el penúltimo. De ese modo, no era algo que pudiera escribir antes de formular el proyecto, ni hubiera sido comprensible sin esta formulación anterior. Me quedé fijado en la idea de que el Baudelaire podría ser publicado en la revista (del Instituto), si no como un capítulo de los *Passages*, al menos como un extenso ensayo de amplia perspectiva. Sólo en el curso de este verano me di cuenta de que un ensayo sobre Baudelaire de menor extensión, pero que no negara su relación con el proyecto de los Pasajes, podía realizarse sólo como parte de un libro sobre Baudelaire. Envío adjunto, para hablar con precisión, tres de estos ensayos, es decir, las tres partes componentes que juntas son autosuficientes y que comprenden la segunda parte del libro sobre Baudelaire. Este libro asentará elementos filosóficos decisivos del proyecto de los *Passages*, espero que en su formulación definitiva. Si además del diseño original había un tema que brindaba óptimas posibilidades para afirmar la concepción de los «Passages», este tema era Baudelaire. Por esta razón, la orientación de los elementos sustantivos y constructivos esenciales para los Pasajes surge a partir del tema mismo[15].

Si tomamos a Benjamin al pie de la letra, no sólo el *Passagen-Werk* era un proyecto en curso, sino que era su preocupación principal, que incluía en sí al libro sobre Baudelaire y no a la inversa[16]. En otras palabras, bajo la presión del Instituto de producir un «libro sobre Baudelaire», Benjamin seguía trabajando en los «Passages» bajo un nuevo alias.

Dado que el libro sobre Baudelaire fue concebido como capítulo de una obra mayor ¿no sería razonable suponer que todos los «capítulos», tan condensados y abreviados en ambos *exposés*, deberían en última instancia extenderse hasta el punto de llegar a tornarse independientes?[17]. Benjamin anticipó esta posibilidad, por lo

[13] Carta a Pollock, 28 de agosto de 1938, I, p. 1086.

[14] En su artículo, Espagne y Werner ignoran esta carta y la evidencia contraria a su tesis. En general, no ha prestado atención suficiente a las cartas ya publicadas que se encuentran en las notas editoriales a los seis volúmenes de las *Gesammelte Schriften*.

[15] Carta a Horkheimer, 28 de septiembre de 1938, V, p. 1167. Esta redacción en una carta a Adorno, la semana siguiente: «Decisivo, como se lo formulé (a Horkheimer) es el hecho que un ensayo sobre Baudelaire que no niegue su responsabilidad con la problemática de los *Passages*, sólo podría escribirse como parte de un *libro* sobre Baudelaire» (carta a Adorno, 4 de octubre de 1938, V, p. 1168).

[16] Esta es una interpretación muy plausible del hecho (asentado por Espagne y Werner para probar la posición opuesta) de que en el *exposé* de 1939 «todas las nuevas iniciativas en la conceptualización... se derivan de los resultados teóricos del trabajo sobre Baudelaire» (Espagne y Werner, p. 601).

[17] Este supuesto hace posible explicar algunos cambios de formato en el *exposé* de 1939. Los «capítulos» han sido reducidos a seis, con la eliminación del capítulo II original, «Daguerre o el Panorama». Los restantes 5 capítulos llevan letras (A-E), mientras que reaparecen los números romanos como indicadores de las subsecciones de los capítulos, cada uno dividido en tres partes (procedimiento que requirió el reordenamiento de párrafos enteros). Este cambio puede dejarse de lado, por insignificante, si no fuera porque en el caso del capítulo «D» «Baudelaire o las Calles de París», el material «radicalmente rediseñado» en relación al *exposé* de 1935 (V, p. 117) aparece de tal modo que las tres nuevas subsecciones

menos[18] en dos casos: «Vería el mismo proceso de desarrollo reservado para otros dos capítulos de los "Passages", el de Grandville y el de Haussmann»[19].

La posibilidad de que, para darse espacio para desarrollar la significación histórica de lo que ya constituía un década de investigación, Benjamin hubiera disuelto los «Passages» en una serie de trabajos, todos dentro de la misma armazón teórica, no habla de un *Passagen-Werk* fallido, sino por el contrario, de uno que había sido demasiado bien logrado.

2

En la carta a Horkheimer que acompañaba el primer ensayo sobre Baudelaire, Benjamin escribió que este ensayo era «autosuficiente» sólo en sentido formal, porque «no hacía visible el fundamento filosófico de *todo* el libro, y tampoco debía hacerlo»[20]. Esto ocurriría sólo en la sección final del libro[21]. Describía su plan para las tres partes del libro en el esquema dialéctico de «tesis», «antítesis» y «síntesis»: «En esta construcción, la primera parte presenta la problemática: Baudelaire como alegorista». La segunda parte (el ensayo que enviaba) «vuelve la espalda a la cuestión de teoría estética de la primera parte y emprende una interpretación socialmente crítica del poeta», que señala «los límites de su realización». Esta sección «es la precondición para la interpretación marxista, que sin embargo todavía no está en sí lograda». La interpretación marxista no se afirmaría hasta la tercera sección, «que será titulada: La mercancía como objeto poético»[22]. Conocemos la cuestión específica que quería «reservar para la conclusión del (libro)» a partir del documento «Central Park», en el que Benjamin desarrolló los temas teóricos para el estudio sobre Baudelaire:

> ¿Cómo es posible que una actitud que, al menos en apariencia, está tan fuera de su tiempo como la del alegorista, tenga un lugar tan central en *(Les fleurs du mal)* la obra poética del siglo?[23].

corresponden tendencialmente, si no en sustancia, con las tres «partes» del «libro» sobre Baudelaire. Es decir, las notas tituladas Parte I, II y III del «libro», descubiertas en el Archivo Bataille están, como «momentos» de una presentación dialéctica, en posición directamente paralela a las partes del abstract de 1939 del cuarto «capítulo» del *Passagen-Werk:* I) la forma de expresión alegórica en la poesía de Baudelaire; II) la fantasmagoría urbana y el contexto socioeconómico de la producción literaria masiva tal como éstos se reflejan en su obra; III) la alegoría como una expresión de la realidad social, bajo el signo marxiano de la forma mercancía.

[18] En cierto sentido, esto ya había ocurrido con uno de los «capítulos», «Daguerre o el Panorama», que había sido «sacado» del *exposé* de 1939 «porque sus partes esenciales están en su mayor parte cubiertas en las consideraciones presentes en la traducción francesa del ensayo sobre la Obra de Arte» (carta a Horkheimer, 13 de marzo de 1939, V, p. 1171).

[19] Carta a Horkheimer, 28 de septiembre de 1939, V, p. 1168. Desde 1934 estaba pensado un artículo separado sobre Haussmann para el periódico comunista francés *Monde* (V, p. 1098).

[20] Carta a Horkheimer, 28 de septiembre de 1939, Walter Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 774.

[21] Carta a Adorno, 4 de octubre de 1938, *Briefe*, vol. 2, p. 778.

[22] Citas de la carta a Horkheimer, 28 de septiembre de 1938, *Briefe*, vol. 2, pp. 774-75.

[23] «Zentralpark» (1938-39), I, p. 677.

El lector reconocerá la cita. Es precisamente la cuestión cuya respuesta hemos analizado en el capítulo 6[24]. ¿Estábamos justificados al reunir en torno a esa cuestión los argumentos del *Passagen-Werk* y el libro sobre Baudelaire? Benjamin nos da todas las razones para responder afirmativamente, sin que ello implique que el proyecto de los Pasajes había sido abandonado. En 1938, le escribió a Horkheimer acerca de un «grupo autónomo de motivos» de la tercera parte del libro sobre Baudelaire en el que «el tema fundamental del viejo "proyecto de los Pasajes" lo nuevo y siempre-lo-mismo "aparecería por vez primera"»[25]. Y en una carta a Adorno, la semana siguiente, continuaría: «La sustancia de la tercera parte consiste en demostrar la convergencia de sus pensamientos básicos con (los del) plan de los Pasajes»[26].

En la línea de su tesis acerca de un «fallido» *Passagen-Werk*, Espagne y Werner argumentan que el trabajo sobre el «libro» de Baudelaire, reflejado después en los cambios sustantivos introducidos en el *exposé* de 1939 (que también incluía una nueva introducción y una nueva conclusión basadas en los textos de Blanqui[27], así como «cambios importantes» en «Fourier» y «Louis Philippe»[28]), representó un viraje fundamental en la concepción filosóficas del proyecto, que condujo a contradicciones internas tan serias que amenazaban con derruir la construcción entera. Se refieren específicamente a la contradicción entre la continuidad fenomenológica de la «forma mercancía» y la «discontinuidad implícita en la imagen dialéctica»[29].

El punto crucial es que esta ambivalencia no era *nueva*. Tenía su origen en la tensión entre el polo histórico y el polo metafísico de la interpretación que permeaba desde el inicio el proyecto de los Pasajes (nos hace recordar una nota anterior del *Trauerspiel:* «relación metodológica entre la investigación metafísica y la histórica: una media vuelta al revés»[30]). Con todo lo problemático que puede haber sido este marco teórico[31], no irrumpió súbitamente en 1938.

La «imagen dialéctica» tiene tantos niveles lógicos como el concepto hegeliano. Es una manera de mirar que cristaliza elementos antitéticos a través de un eje de ali-

[24] Ver capítulo 6, sección 4.

[25] Carta a Horkheimer, 28 de setiembre de 1938, *Briefe*, vol. 2, p. 774.

[26] Carta a Adorno, 4 de octubre de 1938, V, p. 1168.

[27] Mi decisión de discutir estos textos de Blanqui en el capítulo 4, en el contexto del tema del siglo XIX como Infierno, no será del agrado de aquellos que ven al material sobre Blanqui como indicador de que Benjamin había cambiado mucho su posición a finales de la década de 1930. La cosmología de Blanqui no era una nueva orientación, sino una confirmación del argumento anterior de Benjamin.

[28] Carta a Horkheimer, 13 de marzo de 1959, V, p. 1171. La figura histórica de Louis Philippe, el «rey burgués», nunca fue muy importante en el *Passagen-Werk*. Su nombre no figura como título de ningún *Konvolut, ni hay ninguna referencia conceptualmente coherente en las entradas. Parece simplemente* representar la era histórica anterior a 1848, que fue la época de «florecimiento de los Pasajes» (V, p. 1216).

[29] El «tiempo-ahora» de la imagen dialéctica era «por una parte el punto de conclusión» del *Passagen-Werk* como «una fenomenología continua de la forma mercancía, y por la otra un proceso petrificado, la explosión de la continuidad»: «La discontinuidad implicada por la imagen dialéctica pone en peligro esta estructura (del texto) aun cuando se supone que funciona como su último ladrillo. La teoría de una naturaleza perfeccionada proporciona, en cambio, una alternativa utópica a medias frente al fetichismo de la mercancía» (Espagne y Werner, pp. 622-23). Los autores afirman que en el «libro» sobre Baudelaire estos dos polos se mantiene «en un estado de equilibrio tentativo y temporal» que «posee el carácter de una cierta auto-negación» (*ibid.*, p. 624).

[30] Ver capítulo I, sección 4.

[31] Será considerado extensamente en el capítulo 7.

neación. La concepción de Benjamin es esencialmente estática[32] (aunque la verdad iluminada por la imagen dialéctica sea históricamente fugaz). Ubica visualmente ideas filosóficas dentro de un transitorio e irreconciliado campo de oposiciones que puede ser representado como coordenadas de términos contradictorios, cuya «síntesis» no es un movimiento hacia la resolución, sino el punto en que sus ejes se intersectan. En realidad, los términos continuidad y discontinuidad (cuya simultaneidad tanto preocupa a Espagne y Werner) aparecen en las notas tempranas del *Passagen-Werk,* como ejes cruzados, en conexión con la «óptica» dialéctica de la modernidad, simultáneamente vieja y nueva: deben ser entendidas como las «coordenadas fundamentales» del mundo moderno[33].

3

Tomemos un momento para desarrollar esta noción que Benjamin pensó a través de coordenadas. Su despliegue de los conceptos en sus «extremos» puede visualizarse como polaridades antitéticas de ejes que se cruzan, y que revelan una «imagen dialéctica» en el punto cero, con sus «momentos» contradictorios como campos axiales. Aún en contra del escepticismo de Espagne y Werner, llegaremos tan lejos como para afirmar que hay un patrón de coordenadas que funciona como estructura invisible de la investigación histórica del *Passagen-Werk,* y que vuelve coherentes a los aparentemente desconectados elementos conceptuales. El eje de estas coordenadas puede ser designado por los famosos polos hegelianos: conciencia y realidad. Si los términos se plantean como los extremos antitéticos, podemos llamar a los que se ubican sobre el eje de la realidad, naturaleza petrificada/naturaleza transitoria, mientras en el caso de la conciencia, los términos serían sueño/despertar. En el punto cero de intersección, podemos ubicar a la «imagen dialéctica» que para 1935, estaba en el «centro»[34] del proyecto: la mercancía. Cada uno de los campos de las coordenadas puede describir un aspecto de la apariencia de la mercancía, y muestra sus «caras» contradictorias: fetiche y fósil, imagen de deseo y ruina. En el posicionamiento de los campos, deberían ser afirmados aquellos que se ubican bajo el signo de la transitoriedad. El diagrama D representa esta estructura interna invisible del *Passagen-Werk.*

Aquí el *fósil* nombra a la mercancía en el discurso de la ur-historia, como resabio visible de los «ur-fenómenos». Incluso antes que se retirara este metafórico ur-paisaje temprano de dinosaurios consumidores y eras glaciales modernas, Benjamin afirma la fisonomía del fósil en la idea de «huella» (Spur)[35], la marca de los objetos particularmente visible en las alfombras de los interiores burgueses o en el aterciopelado forro de sus estuches (aquí la ur-historia se vuelve relato detectivesco, la

[32] «Dialéctica en reposo» (V, p. 577).

[33] V, p. 1011. En este mundo, lo viejo (el tiempo del Infierno) se repite en lo nuevo, pero esta repetición tiene lugar en la «discontinuidad estricta» lo «siempre-otra-vez-nuevo» no es lo viejo que permanece, ni el pasado que vuelve, sino uno y lo mismo atravesado por múltiples intermitencias *(ibid.).*

[34] Escribió a Scholem que la «construcción interna» del «libro» de los Pasajes era semejante a la del *Trauerspiel,* en el sentido de que «aquí también el despliegue de un concepto tradicional estará en el centro. Si allí estaba el concepto de *Trauerspiel,* aquí es el carácter fetichista de la mercancía» (carta del 20 de mayo de 1935).

[35] La idea de la «huella» mencionada en las notas tempranas (V, p. 1048) se desarrolla en el *Konvolut* I.

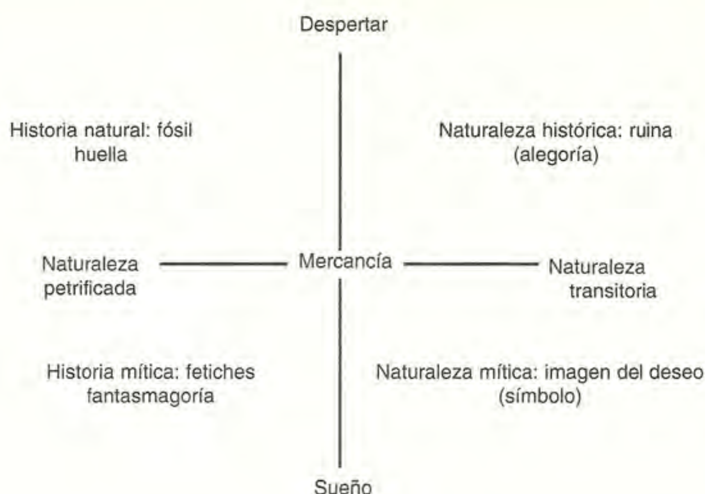


Diagrama D

«huella» histórica como pista). *Fetiche* es la palabra clave para la mercancía como fantasmagoría mítica, la forma detenida de la historia. Corresponde a la forma cosificada de la nueva naturaleza, condenada al Infierno moderno de lo nuevo como lo siempre-lo-mismo. Pero esta fantasmagoría fetichizada es también la forma bajo la cual yace congelado el potencial humano y socialista de la naturaleza industrial, esperando la acción política colectiva que lo despierte. La imagen del deseo es la forma onírica, transitoria, de ese potencial. En ella, los significados arcaicos retornan anticipando la «dialéctica» del despertar. La *ruina*, intencionalmente creada en la poesía alegórica de Baudelaire, es la forma bajo la cual las imágenes del deseo del siglo pasado aparecen como escombros en el presente. Pero también se refiere a los ladrillos flojos (semántica y materialmente) con los cuales un nuevo orden puede ser construido. Es de notar que las figuras del coleccionistas, del trapero[36], y del detective deambulan en los campos del fósil y de la ruina, mientras que los campos de acción de la prostituta, el flâneur y el apostador son los de la imagen del deseo y del fetiche como su forma fantasmagórica. Haussmann construye la nueva fantasmagoría; Grandville la representa críticamente. Las fantasías de Fourier son imágenes del deseo, anticipaciones del futuro expresadas como símbolos oníricos; las imágenes de Baudelaire son ruinas, material fallido expresado como objetos alegóricos.

4

Como el lector habrá adivinado, esta imagen de la coordenadas subyace a la presentación del material histórico del *Passagen-Werk* en los cuatro capítulos preceden-

[36] La figura del trapero *(chiffonier)* es analizada como clave del método de Benjamin por Irving Wohlfarth «The Historian as Chiffonier»; *New German Critique*, 39, otoño de 1986, pp. 142-68.

tes. Fue adoptado como esquema heurístico porque permite tratar con coherencia y continuidad los múltiples y densos elementos del proyecto de los Pasajes, sin violentar la polaridad antitética de la «discontinuidad». Estas coordenadas no aparecen en ningún lugar del *Passagen-Werk*. Es una estructura virtual, no explícita. Y sin embargo las fuentes a menudo nos hablan de que Benjamin se sentía cómodo con esta forma de pensamiento por coordenadas. Scholem relata que Benjamin hablaba de sus nuevos pensamientos como «sistema de coordenadas»[37]. El estudio sobre el *Trauerspiel* describe la idea de *Trauerspiel* como un «cruce único entre naturaleza e historia», cuyo «punto de indiferenciación» fue la «transitoriedad»; y en general habla de «ideas» que surgen a partir de extremos polarizados que delimitan un «campo conceptual» donde ordenar los elementos. Pero la primera y más asombrosa referencia a las coordenadas se encuentra en la disertación de 1919, «El concepto de crítica del arte en el Romanticismo Alemán», donde justifica explícitamente esos ordenamientos, aun cuando no hayan sido conscientemente planeados. En respuesta a la crítica de que los Románticos no pensaban de manera sistemática, Benjamin escribió: «puede probarse más allá de toda duda que su pensamiento estaba determinado por tendencias y conexiones sistemáticas»:

> ... O, para expresarlo de manera más exacta e inexpugnable, que (su pensamiento) se deja relacionar con procesos de pensamiento sistemático, que permite que se lo incorpore en un sistema de coordenadas correctamente elegido, hayan o no proporcionado los Románticos mismos este sistema[38].

Por supuesto, en las obras publicadas de Benjamin tenemos sólo un ejemplo de una «idea» trabajada explícitamente como sistema de coordenadas[39], y en realidad es relativamente periférica. Se encuentra en las notas al segundo ensayo sobre Baudelaire y describe, no la armazón del ensayo en su totalidad, sino el posicionamiento de un único motivo, «el ocio» como un campo dentro de la idea general de actividad física (fig. E)[40].

Por supuesto también, las coordenadas no agotan el concepto de «imágenes dialécticas» ni el esquema visual de pensamiento[41]. No existe ninguna razón para atribuir al sistema de coordenadas de la figura D algo más que el valor heurístico que motivó su construcción, es decir, el poder volver coherente en una aprehensión conceptual todo el espectro del material del *Passagen* reunido entre 1927 y 1940, además del hecho de que el mismo Benjamin alentó el descubrimiento de tales «tendencias sistemáticas» incluso allí donde no hubieran sido explícitamente expuestas por el autor. Al menos, eso pensó *esta* autora cuando decidió adoptarlo como marco

[37] Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, p. 197.

[38] «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik», I, p. 41.

[39] Ver los *paralipómenos* para el ensayo sobre Karl Krauss, donde las palabras claves están ordenadas en un esquema rudimentario de coordenadas (II, p. 1090). Benjamin se refiere a su esquema de trabajo como aproximación «al centro a través de círculos concéntricos» en una carta a Adorno, 10 de junio de 1935 (V, p. 1121).

[40] I, p. 1177.

[41] Estas incluían no sólo círculos concéntricos (ver esquemas para el ensayo sobre Krauss, II, p. 1092) sino también racimos de ideas abreviados, encerrados en un círculo sin relación con los demás (sobre 5, papeles de Benjamin, Archivo Bataille, Bibliothèque Nationales, París).

Figura F

Estos esquemas de coordenadas tienen, en el mejor de los casos, 11 conceptos: cuatro para los términos de los ejes, cuatro para los campos, dos para los ejes, uno para el punto de intersección.

Las tres partes del trabajo tienen una presentación de tesis, antítesis y síntesis.

El hombre que recorre todo el camino de la pasión de la sexualidad masculina, llega a ser un poeta. El poeta que no puede asumir ninguna misión social, hace del mercado y de la mercancía su objeto.

La muerte, o el cadáver, formarán el centro del cruce de los ejes en el esquema de la primera parte. En la posición correspondiente de la parte tercera estará la mercancía como realidad social por debajo de la dominación del principio de muerte en esta poesía.



Diagrama F

conceptual. Por eso fue una sorpresa encontrar (extrañamente, justo allí donde Espagne y Werner habían estado buscando[42]) una confirmación oblicua y sin embargo explícita de aquello que ya antes, intuitivamente, parecía adecuado. Los manuscritos de París del Archivo Bataille incluyen una nota (Diag. F) al «libro» sobre Baudelaire –el «modelo en miniatura», recordemos, del proyecto de los Pasajes– que contiene la siguiente descripción verbal: «Los esquemas de coordenadas tienen, en el mejor de los casos, 11 conceptos: cuatro para los términos de los ejes, cuatro para los campos, dos para los ejes y uno para el punto de intersección»[43]. Y aún más: Para el «esquematismo» de la «tercera parte» del libro (que, recordemos, iba a demostrar su conspicua «convergencia» con los pensamientos del proyecto de los Pasajes) colocaría en el «cruce de los ejes», esa imagen que desde 1934 había estado en el «centro» del proyecto de los Pasajes: «la mercancía».

5

Este entramado conceptual no resulta completamente significativo, sin embargo, hasta que consideremos el segundo nivel temporal del *Passagen-Werk:* la propia época histórica de Benjamin. Toda la elaborada estructura del *Passagen-Werk* debe ser vista dentro del eje temporal que conecta al siglo XIX con el «presente» de Benjamin, dimensión que al transformar a la representación emblemática en filosofía de la historia y a la imagen histórica en educación política, proporciona la carga explosiva a las imágenes dialécticas. El objetivo de los tres capítulos siguientes es reconstruir este eje histórico.

[42] Espagne y Werner, p. 605.
[43] Nota, sobre 5, Archivo Bataille, Bibliothèque Nationale, París.

7

¿Es esto filosofía?

1

> La manera en que esta obra fue escrita: peldaño a peldaño, en todas las oportunidades que la suerte ofrecía a un pie muy estrecho, y siempre como alguien que trepa una cima muy arriesgada, y no puede permitirse mirar alrededor, so pena de sucumbir al vértigo (pero también para salvaguardar todo el poder del panorama que se le abre al final)[1].

En 1935 Adorno escribía a Benjamin que quería considerar el proyecto de los Pasajes «no como una investigación histórico-sociológica» sino como «*prima philosophia* en tu particular sentido»:

> Veo el proyecto de los Pasajes no sólo como el núcleo de tu filosofía, sino como el criterio decisivo de aquello que puede ser filosóficamente articulado hoy, como *chef d'oeuvre,* nada más y nada menos, tan decisivo en todos los aspectos –incluido el personal, es decir en términos de éxito– que consideraría catastrófica e imperdonable cualquier merma en la promesa interna de la obra, y cualquier sacrificio de tus propias categorías[2].

No sólo debía evitarse la influencia de Brecht[3]. De igual modo, las «concesiones» teóricas al *Institut für Sozialforschung* resultarían «una desgracia»[4], y así Adorno advertía que el apoyo financiero del Instituto, aceptable para otros artículos, debía ser en este caso excluido[5].

[1] V, p. 575.

[2] Carta de Adorno a Benjamin, 20 de mayo, Sobre 5, Papeles de Benjamin, Archivo George Bataille, Bibliothèque Nationale, París.

[3] La influencia de Brecht, «sin ánimo de prejuicio» en su contra, «debe parar aquí, precisamente aquí» (carta de Adorno a Benjamin, 20 de mayo de 1935).

[4] La posibilidad «de que el trabajo, tal como está realmente concebido, sea aceptado por el Instituto, es tan remota que me gustaría equivocarme» (carta de Adorno a Benjamin, 20 de mayo de 1935).

[5] Los conceptos marxistas, tanto de Brecht como del Instituto, eran en opinión de Adorno «demasiado estrechos» y funcionaban en sus análisis «como *dei ex machina*» (carta de Adorno a Benjamin, 20 de mayo de 1935). Adorno, quien no llegó a ser miembro pleno del Instituto hasta 1938 advertía que «para nosotros», el pensamiento debe proceder «como consecuencia de nuestras propias categorías».

La semana siguiente Gretel Karplus escribió desde Berlín, haciéndose eco de las preocupaciones de Adorno:

> Y ahora, aquello que guardo en mi corazón: el proyecto de los Pasajes. Recuerdo la conversación que tuvimos en Dinamarca en septiembre pasado, y me encuentro perpleja ya que simplemente desconozco cuál de tus planes estás preparando en este momento. Me sorprende que Fritz (Pollock del Instituto) esté defendiendo las notas (el exposé del proyecto cuya redacción Benjamin acababa de acordar con Pollock); ¿estás pensando acaso en un trabajo para el Zeitschrift (la revista del Instituto)? Esto significaría un gran peligro: el contexto es seguramente estrecho y no podrías escribir aquello que tus verdaderos amigos han estado esperando por años, la gran obra filosófica (...)[6].

Estas cartas revelan no sólo las reservas en relación a lo adecuado de la «teoría crítica» del Instituto como contexto intelectual para la obra de Benjamin, sino también las tremendas expectativas que los amigos tenían en relación al proyecto. En realidad, Benjamin no podía sobrevivir sin el respaldo del Instituto. Si el respaldo financiero se hubiera limitado a los artículos adicionales, el trabajo sobre los Pasajes hubiera debido posponerse[7]. Además, Benjamin creía que el *exposé*, si bien escrito por invitación del Instituto, «no hacía concesiones a ningún bando, y lo único que sé es que ninguna escuela se apresurará a reclamarlo como propio»[8]. La posibilidad de que el Instituto intentara imponer alguna restricción intelectual sobre el proyecto le resultaba menos peligrosa que la posibilidad de que le negara financiación. En cuanto a las expectativas de que el estudio resultara en una prodigiosa obra filosófica, la evaluación de Benjamin se asentaba en un criterio bastante menos heroico acerca de su ubicación política. El *exposé* de 1935, si bien evitaba el «marxismo ortodoxo», tomaba una «sólida posición» dentro de la «discusión marxista», a la cual contribuía como filosofía:

> Porque, en realidad, la filosofía de una obra no refiere tanto a su terminología como a su posición, creo que este es en verdad el *exposé* de la «gran obra filosófica» de la que habla Felizitas (G. Karplus), aunque para mí esta designación no es la más urgente. Lo que me preocupa sobre todo, como saben, es la «Ur-historia del siglo XIX»[9].

2

Esta «Ur-historia del siglo XIX» era entonces, un intento de construcción filosófica. En las fragmentarias notas reunidas en el *Konvolut* N (muchas de las cuales

[6] Carta de Karplus a Benjamin, 28 de mayo de 1935, V, p. 115. Karplus, quien había sido la amiga más cercana de Benjamin desde los años 20 en Berlín, había tomado parte con Adorno, Horkheimer, y Lacis en las conversaciones de Königstein en 1929, durante las cuales Benjamin había leído sus notas para el *Passagen-Werk*. En 1935 pasaba mucho tiempo junto a Adorno, con quien se casó en 1937.

[7] Ver la respuesta de Benjamin a Adorno el 31 de mayo de 1935, V, pp. 116-19.

[8] Carta a Scholem, 20 de mayo de 1935, V, p. 1112.

[9] Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, V, p. 1118.

encontrarían su lugar en las Tesis sobre la Historia)[10], Benjamin describía su método que, debe señalarse, llevaba las concepciones tradicionales de la historia y la filosofía hasta su punto de ruptura. Rompía radicalmente con el canon filosófico al buscar la verdad en el «montón de basura»[11] de la historia moderna, en «los harapos, los escombros»[12], las ruinas de la producción de mercancías, hundidas en la decadencia junto con las cualidades filosóficamente superadas de especificidad empírica, significados cambiantes y, sobre todo, transitoriedad:

> Se impone el abandono final del concepto de «verdad eterna»[13], «La verdad no se nos escapará» (...). He aquí expresado el concepto de verdad respecto al cual estas representaciones rompen decisivamente[14].

Como reconstrucción del pasado, el método de Benjamin hacía caso omiso del sacrosanto principio de Ranke de mostrar las cosas «como realmente fueron»: ese tipo de historia había sido «el más poderoso narcótico del siglo (XIX)»[15]. Benjamin no tenía la menor consideración hacia las convenciones de la «"apreciación"»[16] empática. Su objetivo era, en cambio, «rescatar»[17] los objetos históricos desgajándolos de las historia secuenciales –del derecho, de la religión, el arte, etc.[18]– en cuyas narrativas falsificatorias habían sido insertados en el proceso de trasmisión. La urhistoria era conocimiento político cabal, nada menos que una pedagogía marxista revolucionaria. Sin embargo, en tanto Marxismo, su esqueleto teórico era igualmente heterodoxo[19]. Si en el proceso de elaboración del proyecto de los Pasajes Benjamin llegó a referirse a sí mismo como «materialista histórico», de todos modos era consciente de que la nomenclatura estaba siendo usada con un significado totalmente nuevo.

Pero más crucial y dificultosa sería la «construcción» del trabajo. Le reconocería a Gretel Karplus que en el *exposé* de 1935 el «momento constructivo» estaba todavía ausente:

> Todavía no decido si éste debe ser buscado en la dirección que ustedes (Karplus y Adorno) sugieren. Pero hay algo cierto: el momento constructivo es para este libro lo que la piedra filosofal para la alquimia. Por otra parte, hay sólo una

[10] Este *Konvolut* incluye notas formuladas en la primera etapa del proyecto, lo cual brinda evidencia acerca de una continuidad dentro del método benjaminiano, desde el comienzo del proyecto hasta su último texto, las Tesis de Filosofía de la Historia.

[11] V, p. 575.

[12] V, p. 574.

[13] V, p. 578.

[14] V, p. 579.

[15] V, p. 578.

[16] V, p. 594.

[17] V, p. 591.

[18] «Engels dice..."No debe olvidarse que el derecho no tiene historia propia, como no la tiene la religión". Lo que es cierto para ambos es más cierto realmente y de manera decisiva, para la cultura» (V, p. 583). Una vez más «No hay historia de la política, del derecho, del conocimiento, del arte, la religión» (Marx, citado en V, p. 584).

[19] Siguiendo a Karl Korch, Benjamin rechazaba la reducción del Marxismo a «teoría universal»; para él proporcionaba en cambio, «guías no dogmática para la investigación y la práctica» (Korsch, citado en V, p. 607).

cosa que puede ser dicha por el momento: deberá unir de una manera nueva, concisa y muy simple el contraste entre la posición de este libro y la tradición de investigación histórica hasta ahora. ¿Como? Está por verse[20].

Benjamin al menos estaba convencido de una cosa: se necesitaba una lógica visual, no lineal; los conceptos debían ser construidos en imágenes[21], según los principios cognoscitivos de montaje[22]. Los objetos del siglo XIX debían volverse visibles en tanto orígenes del presente[23], simultáneamente todo supuesto acerca del progreso debía ser escrupulosamente rechazado[24]: «Para que un trozo del pasado pueda ser tocado por la realidad presente, no debe existir continuidad entre ellos[25]. Benjamin comenta: «La "construcción" presupone "destrucción"»[26]. Los objetos históricos se constituyen primero «haciéndolos estallar fuera «del continuum histórico»[27]. Poseen una «estructura monádica», en la que «todas las fuerzas e intereses de la historia entran a escala reducida»[28]. «La verdad (...) está ligada a un núcleo temporal que se aloja tanto en lo que se conoce como en quien conoce»[29]. En una constelación plena de tensiones con el presente[30], este «núcleo temporal» se vuelve políticamente cargado, dialécticamete polarizado, como «un campo de fuerzas en el que se despliega el conflicto entre la historia previa y la posterior»[31].

En tanto historia previa, los objetos son prototipos, ur-fenómenos que pueden ser reconocidos como precursores del presente, no importa cuan distantes o extraños parezcan. Benjamin afirma que si la historia previa de un objeto revela su posibilidad (incluido su potencial utópico), su historia posterior es aquella en la que se muestra lo que ha devenido, en tanto objeto de la historia natural. Ambas son legibles en la «estructura monádica» del objeto histórico «arrancado» del continuum de la historia[32]. En las huellas dejadas por la historia posterior del objeto, las condiciones de su decadencia y la forma de su trasmisión cultural, las imágenes utópicas de los objetos pasados pueden ser leídas en el presente como verdad. Es la potente confrontación de la historia previa y la historia posterior del objeto aquello que lo vuelve «actual» en el sen-

[20] Carta a Karplus, 16 de agosto de 1935, V, p. 1139.

[21] Este era su «componente realmente problemático: ... probar la presentación materialista de la imaginería histórica en un sentido más elevado que el de la presentación que hemos heredado» (V, p. 578).

[22] La «teoría» de la obra estaba «estrechamente ligada a la del montaje» (V, p. 572).

[23] Benjamin decía que en realidad estaba sacando al concepto de ur-fenómeno de Goethe «fuera de la conexión pagana con la naturaleza para traerlo a la conexión judía con la historia» (V, p. 577). Como la *Urpflanze* de Goethe, mientras estos fenómenos originarios podían coexistir con los que vinieron después, tenían todas las características que se desarrollaron en formas posteriores (ver cap. 3).

[24] «Puede considerarse uno de los objetivos metodológicos del trabajo, demostrar un materialismo histórico que ha aniquilado dentro de sí mismo la idea de progreso» (V, p. 574).

[25] V, p. 587.

[26] V, p. 587.

[27] «El momento destructivo o crítico en la escritura de la historia es el que desgarra la continuidad histórica con la cual, primero y primordialmente, se constituye el objeto histórico» (V, p. 594).

[28] V, p. 594.

[29] V, p. 578.

[30] «El presente determina en qué lugar dentro del objeto histórico se separan su historia anterior y su historia posterior para enmarcar su núcleo» (V, p. 596).

[31] V, p. 587.

[32] V, p. 594.

tido político como «presencia de espíritu» *(Geistesgegenwart)*[33], y así la ur-historia culmina no en el progreso sino en la «actualización»[34]. «Así, como una imagen relampagueante, es el reconocimiento del ahora *(im Jetzt der Erkennbarkeit)*, el pasado debe ser asido con firmeza[35]. Benjamin esperaba que el shock de este reconocimiento sacudiera el sueño colectivo y produjera un «despertar» político[36]. La presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un «flash luminoso»[37] de verdad, es la «imagen dialéctica». A diferencia de la lógica de Hegel es «dialéctica»[38]:

> Cuando el pensamiento es constelación saturada de tensiones, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensamiento. Su ubicación no es por supuesto, arbitraria. En una palabra, debe ser buscada en el punto donde es mayor la tensión entre las oposiciones dialécticas. La imagen dialéctica (...) es idéntica al objeto histórico; justifica arrancar a este último del continuo del curso histórico[39].

Benjamin sintetiza: «Re: la teoría básica del materialismo histórico»:

> 1) El objeto histórico es aquel para el que el acto de conocimiento tiene lugar como «rescate». 2) La historia se descompone en imágenes, no en narrativas. 3) Siempre que tiene lugar un proceso dialéctico, estamos tratando con mónadas. 4) La representación materialista de la historia supone una crítica inmanente del concepto de progreso. 5) El materialismo histórico basa su procedimiento en el fundamento de la experiencia, el sentido común, presencia de espíritu y la dialéctica[40].

El sentido común *(gesunder Menscchenverstand)* no se reducía simple y evidentemente a obtener significados a partir de las superficies empíricamente dadas, específicamente porque la experiencia cognoscitiva proporcionada por la imagen dialéctica suponía tiempo histórico así como (o por medio de) extensión espacial. «Presencia de espíritu» *(Geistesgegenwart)* se refería a la actualidad de los objetos pasados en un contexto presente que les otorgaba un significado que no poseían originalmente. «La dialéctica» permitía la sobreimposición de imágenes fugaces, presente y pasado, permitiendo que ambos revivieran de pronto en términos de significado revolucionario. Benjamin cita el relato de Baudelaire acerca de la experiencia temporal bajo la influencia del hashish para describir la experiencia de la «conciencia histórica revolucionaria»: «Aunque (la noche) debe haberme parecido larga... parecía haber durado sin embargo sólo algunos segundos o, más bien, que no había llegado a formar parte de la eternidad»[41].

[33] «Por eso los acontecimientos pasados se perciben siempre "demasiado tarde" y la política necesita la "presencia de espíritu" necesaria para "prever" el presente» (Benjamin, cita de Turgot, V, p. 598).
[34] V, p. 574.
[35] V, pp. 591-92.
[36] V, p. 577.
[37] V, p. 570.
[38] V, p. 587.
[39] V, p. 595.
[40] V, p. 59-6.
[41] V, pp. 602-03.

Como aprehensión inmediata, cuasi mística, la imagen dialéctica era intuitiva. Como «construcción» filosófica no lo era. El laborioso y detallado estudio de los textos, el cuidadoso inventario de los fragmentos extraídos y el uso planificado en «constelaciones» deliberadamente construidas eran todos procedimientos reflexivos y rigurosos que Benjamin consideraba necesarios para volver visible una imagen de la verdad que la ficción de la escritura convencional de la historia había ocultado. Este derrocamiento de la ficción era el espíritu de la Ilustración:

> Todo el terreno debe ser reclamado para la razón y limpiado de la maleza de la ilusión y el mito. Esto debe lograrse aquí para el siglo XIX[42].

Pero era Ilustración en una época en la que, bajo el peso de sus propios productos, la sociedad se había hundido en una zona crepuscular de sueño y mito. La descripción benjaminiana de la razón crítica difiere notoriamente de la que había sido articulada en los días gloriosos de la Ilustración:

> Recuperar esas áreas donde antes sólo había espejismo. Avanzar con la hoz afilada de la razón, sin volver la mirada a izquierda o a derecha para no caer víctima del horror que emerge de las profundidades de la selva primigenia *(Urwald)*[43].

3

> La provocadora afirmación de que un ensayo sobre los Pasajes de París contiene más filosofía que las observaciones acerca del Ser de los entes se acerca mucho más al significado de la obra de Benjamin que la búsqueda de ese esqueleto de conceptos idéntico a sí mismo, que él relegó al desván[44].

Todos los comentarios de Benjamin citados antes en la sección 2 en relación al método del *Passagen-Werk* pueden encontrarse en el *Konvulut* N («Sobre Epistemología, Teoría del Progreso»). Este *Konvulut* fue seguramente pensado para almacenar el material del ensayo epistemológico que Benjamin planeaba como «un capítulo separado, ya sea al final o al principio» de la obra y que debía funcionar como el «prólogo epistemológico-crítico» del estudio sobre el *Trauerspiel,* en el sentido de que «sería puesto a prueba en el material» del libro en su conjunto[45]. Las deliberaciones metodológicas del *Konvulut* N son intensamente vívidas. Por esa razón no son fácilmente comprensibles.

¿Cómo sería «puesto a prueba» el método en el material histórico compilado por Benjamin? ¿Cómo debe entenderse la «imagen dialéctica» como forma de representación filosófica? ¿Qué es aquello que esta imagen «sacude»? ¿la moda? ¿a la prostituta? ¿a las exposiciones? ¿las mercancías? ¿a los Pasajes mismos? Seguramente[46] sí, sin

[42] V, p. 571.
[43] V. pp. 570-71.
[44] Adorno, «Zu Benjamins Gedächtnis», *Über Walter Benjamin,* p. 15.
[45] Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, V, p. 1117.
[46] En el *exposé* de 1935: «La mercancía presenta una imagen pura y simple: como fetiche. Tal imagen se presenta con los Pasajes, que son al mismo tiempo habitación y calle. También la prostituta presenta esa imagen, vendedora y mercancía a la vez» (V, p. 55).

embargo no en tanto estos referentes están empíricamente dados, incluso no en tanto son críticamente interpretados como emblemas de la sociedad de mercancías, sino en tanto están dialécticamente «construidos» como «objetos históricos», mónadas políticamente cargadas, «arrancadas» del continuo histórico y «actualizadas» en el presente. Esta construcción de objetos históricos implica la mediación de la imaginación de autor. La experiencia cognoscitiva de la historia, no menos que la del mundo empírico, exige la activa intervención del sujeto pensante. Y sin embargo, Benjamin insistía, según el método del montaje: «No tengo nada para decir, sólo para mostrar»[47]. Aquí, en los que parece ser los extremos paradójicos del método de Benjamin, está la fuente de un dilema de interpretación. ¿Son las imágenes dialécticas demasiado subjetivas en su formulación? ¿O no son suficientemente subjetivas?

A partir de una recepción inicial, teñida políticamente, que se congratuló con los primeros volúmenes de las obras completas de Benjamin a comienzos de la década de 1970, su obra fue ganando rápidamente respetabilidad en las universidades, guardianes institucionales de la herencia cultural, en las que se la insertó en las historias secuenciales de las disciplinas y se la forzó a concordar con los programas en curso. Las discusiones académicas más recientes sobre Benjamin han estado dominadas por los críticos literarios, de la cultura y de la estética, con el resultado de que si hoy día es considerado todavía filósofo, lo es en la tradición poética del Romanticismo Alemán (el idealismo subjetivo que tanto atacara[48]) o como precursor de las corrientes de pensamiento antisubjetivista recientes como el deconstruccionismo y el postmodernismo (caracterizadas muchas veces por el nihilismo antropológico que él criticara vehemente[49]). El fracaso de ambas apropiaciones para hacer justicia a la obra radica en el hecho de que Benjamin, aunque escritor «literario» no fue, en el sentido tradicional del término, un pensador «literario»[50]. Interpretó la literatura como expresión objetiva, no subjetiva. Criticó el acento puesto en el «gusto» en *L'art pour l'art* y la «palabra elegida» en el *Jugendstil* como reflejos del nuevo consumismo[51], y analizó «el problema de la literatura sin objeto» en la teoría de la *poesie pure* de Mallarmé como expresión del distanciamiento del poeta en relación a los asuntos de su clase, problema «re-registrado» en los poemas de Mallarmé en los motivos de «la ausencia, el silencio, el vacío» que lejos de no decir nada;

> (Nos permiten) leer el hecho de que el poeta ya no asume como tarea representar los objetivos perseguidos por la clase a la que pertenece. Basar su producción sobre esta renuncia fundamental a todas las experiencias manifiestas de su clase genera dificultades específicas y significativas. Hace esotérica a la poesía. Las obras de Baudelaire no son esotéricas[52].

[47] V, p. 574.

[48] Este argumento ya estaba presente en su disertación «Der Begriff der Kunst in der deutschen Romantik», I, pp. 7-122.

[49] Ver su crítica a Celine, Benn y Jung, V, p. 590.

[50] Benjamin «no respetaba la frontera entre escritores literarios y filósofos» (Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 16).

[51] «En *l'art pour l'art* el poeta por primera vez confronta al lenguaje como lo hace el consumidor con la mercancía en el mercado» (I, p. 1167).

[52] «Gusto», I, p. 1169. Podemos suponer que la crítica de Benjamin al tema de la «ausencia» en ciertas escuelas del pensamiento contemporáneo habría sido la misma.

Estos comentarios sobre textos son reconociblemente marxistas, así como sus comentarios sobre la realidad son reconocidamente poéticos. Sin embargo, leer a Benjamin como un escritor de «literatura» alegórica, o incluso como un crítico literario «marxista» es el modo más seguro de quedar atrapado en una serie de paradojas teóricas que ni siquiera las sutilezas dialécticas logran resolver. Para plantear este problema (serio, desde el punto de vista intelectual) consideraremos dos extremos en la interpretación de Benjamin como pensador literario. Ello nos permitirá mostrar que si bien Benjamin descartó el lenguaje tradicional de la metafísica de Occidente, su intención era rescatar la experiencia metafísica del mundo objetivo, no disolver la filosofía en el juego mismo del lenguaje.

Ejemplo de uno de los extremos interpretativos es la crítica que contra Benjamin dirige Hans Robert Jauss, profesor de crítica literaria y de filología románica. En su comentario a la interpretación benjaminiana del poema de Baudelaire, «Sueño parisino», Jauss argumenta que la descripción de este poema como una «fantasía sobre la detención de las fuerzas productivas» (el poema no representa directamente ni fábricas ni obreros[53]) es en sí un ejemplo del «método de la alegoresis», sin el cual, agrega, «una interpretación de la superestructura literaria a partir de las condiciones de la infraestructura económica resulta difícil»[54]. Pero si consideramos la interpretación sobre los orígenes socioeconómicos de lo alegórico en Baudelaire en sí como alegoría, entonces estaríamos cayendo en un círculo vicioso desde el punto de vista ontológico (la «realidad», de la que el poema es una alegoría (dice Benjamin), es una lectura alegórica (dice Jauss del poema), y desde el punto de vista epistemológico un regreso al infinito (¿el poema es alegórico? ¿o la interpretación? ¿o la interpretación de la interpretación...?). Es de señalar que nada de esto parece molestar a Jauss, ya que en su «opinión», una interpretación marxista de la superestructura, aun cuando inevitablemente «alegórica» es «hermenéuticamente legítima», en tanto «reconoce su heurística subjetiva y por tanto su parcialidad, y en consecuencia ya no sostiene la pretensión dogmática de haber alcanzado la lectura verdadera y finalmente objetiva»[55]. (Por supuesto, es precisamente esa pretensión de objetividad lo que una interpretación marxista no puede abandonar.) Diluida por el pluralismo liberal de Jauss, la interpretación de Baudelaire se convierte en una forma más de hacer crítica literaria, una entre muchas estrategias hermenéuticas, subjetiva y parcial, y valorada precisamente por estas cualidades...

Jauss es consciente de que el mismo Benjamin cree que lo alegórico en la poesía de Baudelaire tiene una fuente objetiva: la realidad social de la producción de

[53] El poema de Baudelaire es una visión de «agua, acero/escaleras y pasajes» en un paisaje congelado en el que se ha detenido toda actividad de la naturaleza:

Et des cataracts pesantes
comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal
(«Rêve parisien», *Les fleurs du mal).*

[54] Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception,* Timothy Bahti traduc.; introducción de Paul de Man, *Theory and History of Literature,* vol. 2, University of Minnesota Press, 1982, p. 172.

[55] Jauss, p. 173.

mercancías que encuentra en ella su expresión. Sin embargo, «este intento por justificar una génesis materialista del recurso a la alegoría» lo conducen a ciertas afirmaciones que no «están a la altura» de otras intuiciones del autor[56]. Al menos, reitera Jauss, esta es su «opinión»[57] autorizada. Pero viola su propia insistencia en torno a la subjetividad de las interpretaciones que afirman como un hecho, no como opinión, que la poesía de Baudelaire era parte de un desarrollo estético interno (basado en la relación entre la producción literaria y su recepción crítica) a lo largo de un continuo que iba de la mímesis a la alegoresis, un acto interpretativo que a su vez pretende «objetividad» para un continuo histórico secuencial en la literatura. En realidad este continuo revela más acerca de la trasmisión de la literatura que acerca de la poesía de Baudelaire[58]. La crítica de Paul de Man es atinada y merece ser citada en toda su extensión. De Man escribe:

> Para (el discípulo de Jauss, Karlheinz) Stierle, siguiendo a Jauss que a su vez seguía a (Hugo) Friedrich, va de suyo que la crisis del sujeto y de la representación en la poesía lírica de los siglos XIX y XX debe ser interpretada como un proceso gradual. Baudelaire continúa tendencias implícitamente presentes en Diderot; Mallarmé (como él mismo afirmara) sentía que debía comenzar allí donde Baudelaire había llegado; Rimbaud da un paso más allá abriendo la senda de la experimentación surrealista; en síntesis, la modernidad de la poesía tiene lugar como movimiento histórico continuado. Esta reconciliación de la modernidad con la historia en un proceso genético común es muy edificante porque permite que uno sea a la vez origen y resultante. El hijo comprende al padre y lleva su obra un paso más allá, llegando a ser a su vez padre (...). Esta reconciliación de la memoria con la acción es el sueño de todos los historiadores. En el campo de los estudios literarios, el documentado modernismo de Hans Robert Jauss y su grupo, que no parece tener escrúpulos en datar con precisión histórica los orígenes del modernismo, es un ejemplo de este sueño. En su caso, el supuesto es que el alejamiento de la poesía lírica de la representación es un proceso histórico que se remonta a Baudelaire, y que es el movimiento mismo de la modernidad[59].

Por supuesto De Man quiere implicar que el continuo histórico de Jauss es en sí alegóresis, que expresa el deseo de un legado de padre a hijo[60]. De manera irónica, en el contexto del movimiento histórico secuencial, el método «alegórico» de Benjamin de pronto ya no es sólo otro modo de interpretación subjetivamente relativo, sino ¡la culminación de ese movimiento!

Si se supone que línea de filiación de la alegoría va directamente de Baudelaire a Benjamin, entonces la historia de la literatura moderna se convierte en la saga del triunfo de la alegoría sobre la representación mimética. De Man señala una consecuencia: «la supuesta correspondencia entre significado y objeto es puesta en cues-

[56] Jauss, p. 179.

[57] *Ibid.*

[58] La crítica política a cualquier continuum cultural es considerada en detalle en el cap. 9.

[59] Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, en *Theory of Literature*, vol. 7, University of Minnesota Press, 1983, p. 182.

[60] De Man, p. 183 (a De Man no se le ocurre señalar que esta particular alegoría de la trasmisión de padre a hijo expresa el hecho de que en las instituciones universitarias de esta sociedad, la cultura ha sido tradicionalmente heredada según líneas de descendencia patriarcales).

ción. A partir de este punto, la presencia misma de cualquier objeto exterior puede volverse superflua». Ello lleva a Jauss a caracterizar el estilo alegórico «(...) como "beauté inutile", en ausencia de toda referencia a una realidad exterior de la cual podría ser signo. La "desaparición del objeto" ha llegado a ser el tema principal»[61]. Si aceptamos que la descripción de De Man sobre el marco conceptual de Jauss es correcta, «a partir de ese punto», las discusiones del pensamiento de Benjamin dentro de ese marco resultan distorsiones. Porque Benjamin apuntaba al *rescate* de los objetos históricos, no a su desaparición. Y una comienza a interrogarse si el concepto literario de «alegoría» resulta adecuado para describir aquello a lo que hacen referencia las imágenes dialécticas.

La relación de Benjamin con el modernismo y la alegoría es discutida también por el teórico Peter Bürger, pero su enfoque es bastante diferente. Estudioso del surrealismo, Bürger considera que el movimiento de la vanguardia representa una crisis en el arte y una ruptura radical con la estética burguesa anterior, y para él Benjamin se ubica del lado contemporáneo de esta gran línea divisoria. Evitando la historia secuencial, Bürger se acerca a la misma interpretación de Benjamin sobre las tradiciones literarias como *dis*continuas, como convergencias del pasado lejano con lo más moderno, de modo que ciertas percepciones sobre la naturaleza de la alegoría recién logradas en la época moderna pueden resultar fructíferas al ser aplicadas retroactivamente, saltando por encima de varios siglos de «desarrollo» literario. De allí que, «(...) fue la experiencia de Benjamin en el manejo de las obras de la vanguardia lo que posibilitó tanto el desarrollo de la categoría (de alegoría) como su aplicación al Barroco, y no al revés»[62]. La construcción a la manera del montaje que Benjamin consideraba significativa en la alegoría como forma expresiva, reflejaba la experiencia contemporánea del arte moderno. Bürger cita el estudio sobre el *Trauerspiel*[63], y comenta:

> El alegorista extrae un elemento de la totalidad del contexto vital, aislándolo, privándolo de su función. La alegoría es por tanto esencialmente fragmento (...). El alegorista junta los fragmentos aislados de la realidad y así crea significado. Este significado es construido, no deriva del contexto original de los fragmentos[64].

Bürger sostiene que, lejos de dejar atrás el mundo material objetivo, la forma alegórica del montaje de vanguardia introduce la realidad en la obra de arte, destruyendo así el status separado del arte y su apariencia de totalidad. Este ataque con-

[61] De Man, p. 174. En contraste, para De Man, no hay historia literaria fuera de la interpretación literaria. Aunque insiste en la «materialidad» del objeto, es una materialidad representada, nunca presente. Para él, «las bases del conocimiento histórico no son los hechos empíricos sino los textos escritos, incluso cuando estos textos se disfracen de guerras o revoluciones» *(ibid.*, p. 165) Como no hay punto de referencia cognoscitivo fuera de los textos, todo conocimiento es intratextual. Además la no identidad de signo y significado siempre ha estado allí; la alegoría, una forma literaria desmitificadora, sólo da a esta no identidad su expresión consciente (*ibid.*, p. 27). Así, aunque critica el continuum histórico de Jauss como invención literaria, De Man no critica las invenciones literarias.

[62] Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, en *Theory and History of Literature*, vol. 4, University of Minnesota Press, 1984.

[63] «En el campo de la intención alegórica, la imágen es un fragmento, una runa... La falsa apariencia (Schein) de totalidad se ha extinguido» (Benjamin, citado en Bürger, p. 69).

[64] Bürger, p. 69.

tra el arte «como institución»[65], de hecho hace imposible defender la ficción histórica del desarrollo autosostenido de la cultura (*pace* Jauss): «La inserción de fragmentos de realidad en la obra de arte transforma fundamentalmente esa obra. (... Las partes) ya no son signos que apuntan hacia la realidad, *son* realidad»[66]. Para Burger, el significado crucial de este movimiento es político: «se vuelve posible un nuevo tipo de arte comprometido»[67].

Por supuesto, el arte como forma de educación política o moral no es nada novedoso, y la alegoría fue usada durante mucho tiempo como medio de expresión. Pero en el arte preburgués, ligado a la religión y al ritual, no pretendía ser «autónomo» de la «praxis de la vida», de modo que la representación alegórica de «fragmentos de realidad» no tenía el mismo efecto como desafío *institucional*. Tal tipo de representación funciona de manera revolucionaria específicamente en la época burguesa, porque su forma misma involucra la intervención directa de esa realidad de la que el arte cree haberse independizado. El arte se acerca a la política, y esto ocurre no importa cuáles sean las intenciones políticas conscientes del artista. Porque no es el contenido de la obra, sino su efecto sobre «la institución dentro de la cual la obra cumple una función»[68] lo que determina los efectos políticos del arte de vanguardia. Además, la disolución de las fronteras entre representación y realidad por parte del arte de vanguardia significa que el impacto político de la moderna obra de arte no es dogmático, independientemente de la posición política general. Permite una prueba empírica en la recepción de la audiencia:

> En la obra vanguardista, individual no se refiere en primera instancia a la obra como un todo sino a la realidad. El receptor es libre de responder al signo individual como si fuera una importante afirmación referente a la praxis de la vida, o como instrucción política. Esto tiene consecuencias tremendas para el lugar del compromiso en la obra. Allí donde la obra ya no se concibe como totalidad orgánica, el motivo político individual ya no se subordina a la obra como un todo sino que puede ser efectivo en su aislamiento[69].

Sin embargo, Bürger reconoce que, a pesar de la forma revolucionaria de la vanguardia, ésta resultó inadecuada como praxis política. El movimiento de la vanguardia llegó a desafiar, pero no pudo destruir la institución establecida[70], y en cambio, fue cooptado por ella. Brecht, a quien Bürger considera «el escritor materialista más importante de nuestro tiempo», fue más realista (que los Surrealistas, por ejemplo) porque utilizó el principio vanguardista del montaje para el objetivo más limitado de «refuncionalizar» la cultura como institución[71]. Es esta institución, sostiene Bürger, la que «determina qué efecto político puede tener la obra de vanguar-

[65] *Ibid.*, p. 72.
[66] *Ibid.*, p. 78.
[67] *Ibid.*, pp. 90-91.
[68] *Ibid.*, p. 90.
[69] *Ibid.*, p. 90.
[70] «Los movimientos históricos de la vanguardia fueron incapaces de destruir al arte como institución; pero destruyeron la posibilidad de que una determinada escuela se afirmara en la pretensión de validez universal» (Bürger, p. 87).
[71] Bürger, p. 88.

dia, y la que (...) en la sociedad burguesa continúa (definiendo al arte como...) una esfera distinta de la praxis de vida»[72]. Bürger concluye que la contradicción entre la pretensión de la vanguardia de introducir a la realidad en la obra de arte, y la institución burguesa que mantiene al arte separado de la realidad no puede resolverse al interior de la sociedad burguesa, y ello lo conduce a un pesimismo cultural semejante a la posición de Adorno.

Que el recurso benjaminiano al principio constructivo del montaje lo coloca en compañía de las vanguardias estéticas depende de si su obra[73] puede ser catalogada como «estética». Pero la discusión de Bürger nos permite señalar que para la vanguardia resulta fundamental, y ello se evidencia en el montaje como su principio formal, una oscilación entre la entrada de la «realidad» objetiva en la obra de arte, y el control subjetivo que esta técnica permite lograr sobre el significado de estos objetos reales. El hecho de que en el montaje, como en general en la alegoría «las partes tengan mayor autonomía en tantos signos»[74], puede tener dos resultados antitéticos, y esto se transforma en fuente de una inestabilidad epistemológica. Por un lado, permite que el productor literario manipule significados, con el resultado de que el «compromiso» del arte se vuelve indistinguible de la propaganda política (una acusación que puede ser sostenida contra los marxistas en general, y contra Brecht en particular). Por otro, puede conducir al artista a ver la yuxtaposición azarosa de objetos «encontrados» (los *«objets trouvés»* de los surrealistas) como mágicamente dotada de «significado» propio, resultado de lo que Bürger llama una «interpretación ideológica de la categoría del azar» que «equivale a la resignación por parte del individuo burgués»[75]. En el primer caso la epistemología parece confrontarse, por la arbitrariedad del referente, con «la desaparición del objeto»; en el segundo caso la cuestión parece ser «la desaparición del sujeto». Si ambos han desaparecido, nos quedamos sólo con el lenguaje y sus huellas textuales, en realidad la base epistemológica de la posición contemporánea de algunos estructuralistas, deconstruccionistas y postmodernistas que reclaman a Benjamin como su precursor. ¿Está justificado este reclamo?

4

Fue Adorno quien por primera vez señaló estas tendencias en la epistemología de Benjamin, pero le suscitaron más críticas que elogios. Se preocupaba cada vez que descubría en la obra de Benjamin algún sacrificio de la reflexión objetiva en favor de la corrección política, algún intento por defender a la clase obrera que transformaba la teoría en propaganda, muestras según sospechaba de la perjudicial influencia de Brecht[76]. Y también estaba alarmado por la tendencia opuesta, de ins-

[72] Bürger, p. 92.

[73] Aquí nos referimos al *Passagen-Werk*. En contraste, el trabajo anterior *Calle de dirección única* era claramente una obra estética de vanguardia.

[74] Bürger, p. 84.

[75] Bürger, p. 66.

[76] «Como siento en general en relación a nuestros desacuerdos teóricos, no es algo que realmente ocurra entre nosotros, sino que más bien mi tarea es estrechar firmemente tu brazo hasta que el sol de Brecht se haya hundido una vez más en aguas exóticas» (carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, I, p. 1006).

piración surrealista, la de la mirada de asombro ante «presentación de meros hechos» que había provocado que el primer ensayo sobre Baudelaire se ubicara «en la encrucijada entre magia y positivismo», según Adorno escribiera a Benjamin con la advertencia: «ese lugar está embrujado»[77].

Pero Benjamin debe haber sabido muy bien dónde estaba parado. Con la imagen dialéctica, se había situado conscientemente muy cerca no sólo de los Surrealistas sino también de los emblemistas barrocos. Las representaciones pictóricas de ideas del *Passagen-Werk* están innegablemente modeladas de acuerdo a los libros de emblemas del siglo XVII, que tuvieron gran difusión, tal vez como el primer género de publicación masiva. En el proyecto de los Pasajes, el jugador y el flâneur personifican el tiempo vacío de la modernidad; la prostituta es una imagen de la forma mercancía, los espejos decorativos y los interiores burgueses son emblemáticos del subjetivismo burgués; el polvo y las figuras de cera son signos de la inmovilidad de la historia; las muñecas mecánicas son emblemáticas de la existencia obrera bajo el industrialismo; el cajero de tienda se percibe como «la imagen viviente, como una alegoría de la caja registradora»[78].

Benjamin era consciente de que su crítica previa a los emblemistas del Barroco tenía una influencia directa sobre su propia obra. La importancia duradera del estudio sobre el *Trauerspiel* radicaba en ser punto de referencia analítico para orientar su curso filosófico posterior. El *Passagen-Werk* debe mucho a la alegoría Barroca, tanto por sus diferencias como por sus afinidades.

Ya hemos discutido las líneas principales del argumento de Benjamin en el *Trauerspiel*[79], y recordamos que no se trata de un análisis literario sino filosófico. Como recurso literario, la alegoría fue usada desde tiempos antiguos para trasmitir, de manera indirecta, las intenciones o los sentidos del autor. Pero dentro de la filosofía, la alegoría tiene otro estatuto, como el modo en que el mundo objetivo, no el sujeto, expresa significado. Los dramaturgos del Barroco Alemán veían a cada uno de los elementos de la naturaleza como plenos de significado, que los humanos sólo necesitaban interpretar para desvelar la verdad. Pero el hecho de que cada elemento pudiera ser traducido en una multiplicidad de formas paradójicas, de modo que en última instancia cualquier objeto podía representar a cualquier otro, implicaba una arbitrariedad referencial que parecía negar la pretensión misma de una naturaleza «plena de significado». Como vimos, Benjamin elogiaba a los dramaturgos barrocos por reconocer que esta paradoja demandaba una solución «teológica» (filosófica), no una estética. Pero criticaba el *particular* marco teológico utilizado, porque en el salto dialéctico desde la montaña de cráneos hasta la resurrección del espíritu, abandonaban «traicioneramente» al mal a esa misma naturaleza doliente, a ese mismo sufrimiento físico que había sido su preocupación inicial[80]. El concepto barroco de redención cristiana se oponía tanto a la naturaleza como a la historia, como un

[77] I, p. 1096. La posición de Adorno era que una tal «extinción del sujeto» era simplemente la réplica mimética en la filosofía de la real impotencia del sujeto en la moderna sociedad de masas.

[78] V, p. 1250.

[79] Ver capítulo 6.

[80] Soy conciente de que mi interpretación del término *«treulos»* en el estudio sobre el *Trauerspiel* puede ser discutible (ver el pasaje: la «intención» de los alegoristas, en su interpretación de la imagen del Gólgota, «termina por no prerservar con fidelidad *(treu)* en la contemplación de las osamentas, sino que

evento perteneciente no a este mundo, sino al dominio puramente espiritual de la interioridad subjetiva. ¿Era posible otra solución? El libro sobre el *Trauerspiel* no nos lo dice de manera explícita, pero Benjamin sabía que esta otra solución existía.

«Me sigue pareciendo muy extraño», escribe Scholem en sus recuerdos, «que alrededor de 1930 Benjamin dijera a por lo menos dos personas (Max Rychner y Theodor Adorno) que sólo alguien familiarizado con la Cábala podía entender la introducción a su libro sobre el drama trágico (...)[81]. Aún más sorprendente resultaba esta afirmación –continúa Scholem– en tanto Benjamin nunca discutió con él esta conexión, siendo como era el único que podría haberla comprendido. Pero al dedicarle una copia del libro, Benjamin escribió: «"Para Gerhard Scholem, donación a la Ultima Thule de su biblioteca cabalística" como si esta obra en realidad perteneciera de algún modo a una biblioteca cabalística»[82]. Scholem se pregunta:

> (...) ¿Estaba jugando a las escondidas conmigo? ¿Había sucumbido a la tentación de la jactancia, o quería hacer frente al reproche de ininteligibilidad que pocas páginas de su *oevre* justificaban más que esta introducción, en tanto referían a algo aún más incomprensible (que lo que debe haberles parecido a ellos [Rychner y Adorno] la Cábala)? No lo sé[83].

Para Scholem era evidente que la teoría del lenguaje de la introducción al *Trauerspiel* se remontaba a ciertas ideas de la teoría cabalística[84]. Sostenía que Adán, y no Platón, había sido el padre de la filosofía»[85]. Benjamin escribe que el lenguaje de Adán como aquel que nombra las creaciones de Dios «está tan alejado de la arbitrariedad o del juego que, por el contrario, confirma la condición paradisíaca como tal (...)»[86]. Este discurso es el modelo por el que debe guiarse la filosofía: «la contemplación filosófica» reinstala la «percepción original de las palabras»[87].

infiel *(treulos)* da un salto hacia la resurrección» (I; p. 406, traduc. español José Muñoz Millanes, Taurus, p. 230) y que otros autores han afirmado que Benjamin establecía una distancia irónica entre sus palabras y su propio juicio. Pero me parece inconcebible que Benjamin haya afirmado realmente la idea cristina de la crucifixión del cuerpo y la resurrección espiritual, ya que esto resulta una concepción ajena precisamente a los elementos «teológicos» de su pensamiento.

En su carta a Benjamin del 2 de agosto de 1935, en la que lo insta a «reintegrar la teología» a su concepción, Adorno se refiere al «fetiche como la imagen final sin fe *(treulos)* del siglo XIX, comparable sólo con la calvera». Parece haber entendido que la naturaleza como mercancía era «sin fe». Benjamin comenta al margen «¿Cómo se ubica este significado en relación al valor de cambio?» (ver original de esta carta en Archivo Bataille). Su respuesta a esta interrogante está en su interpretación de la alegoría en Baudelaire (ver cap. 6). Al criticar a Baudelaire por su incapacidad para trascender la contemplación melancólica de los alegoristas, su propia noción de trascendencia resulta política («aplastar» el mecanismo que reordena los fragmentos del mundo material es su estado dado) y no espiritual (abandonar «sin fe» el mundo material). Esto debe ser comparado en conexión con el elogio a Proust: «Con una pasión desconocida para cualquier poeta anterior, hizo de su vida una fidelidad a las cosas (*die True zu den Dingen)* que han poblado nuestra vida. Fidelidad a una tarde, un árbol, un rayo de sol sobre la alfombra, fidelidad a los vestidos, los muebles, perfumes o paisajes» (V, p. 679).

[81] Gershom Scholem, *Walter Benjamin...*, p. 125.

[82] *Ibid.*, p. 125.

[83] *Ibid.*, p. 125.

[84] *Ibid.*, p. 125.

[85] *Trauerspiel*, I, p. 217.

[86] *Ibid.*, p. 217.

[87] *Ibid.*, p. 217.

Recordemos la afirmación de Benjamin en el sentido de que la teoría de la introducción al *Trauerspiel* debía ser «puesta a prueba» en la discusión subsecuente sobre la alegoría del Barroco[88]. Resulta desafortunado que Scholem nunca hiciera ningún comentario sobre esta «prueba», ya que para él los criterios evaluativos estaban al alcance de la mano. Había compartido el entusiasmo juvenil por el pensamiento cabalístico con Benjamin, desde 1917[89]. Su formación recién comenzaba a descubrir las ideas sociales radicales de esta tradición del misticismo judío que había caído en el descrédito durante el siglo XIX a causa del doble desafío contra la ortodoxia y contra el reformismo racionalista[90], y que había sido descartada con más fuerza entre los estudiosos judíos que entre los cristianos.

La Cábala y la Idea Mesiánica que ésta expresaba se transformarían en el tema de Scholem por el resto de su vida. Como investigador, le preocuparía rescatar esta tradición dentro de la herencia cultural específicamente judía. Pero como filósofo, Benjamin veía su significación en otra parte. El pensamiento cabalístico (que había renacido precisamente en la época barroca) proporcionaba una alternativa a las antinomias filosóficas presentes no sólo en la teología cristiana del Barroco, sino en el subjetivismo idealista, en la forma secular de la Ilustración. Específicamente, la cábala evitaba la brecha entre espíritu y materia que culminaba en el abandono «traicionero» de la naturaleza en el drama barroco, y negaba la idea de que la redención fuera una cuestión antimaterial y extramundana. Scholem había escrito:

> Un concepto de redención totalmente diferente determina la actitud frente al Mesianismo en el Judaísmo y en la Cristiandad (...). El judaísmo, en todas sus formas y manifestaciones, siempre sostuvo un concepto de redención como acontecimiento que tiene lugar públicamente, en el escenario de la historia y dentro de la comunidad (...). En contraste, el Cristianismo concibe la redención como un acontecimiento en el ámbito espiritual e invisible, un acontecimiento que se refleja en el alma, en el mundo privado de cada individuo, y que produce una transformación interna que no necesita corresponderse con nada exterior[91].

No es ningún secreto que la concepción mesiánica judía, que ya posee en sí los atributos de ser histórica, materialista y colectiva, se traduce prontamente en el radicalismo político en general y en el Marxismo en particular. La misión redentora del proletariado fue articulada en términos mesiánicos por intelectuales cercanos a Benjamin, tales como Lukàcs y Ernst Bloch, y Benjamin también la entendió de este modo[92]. Bloch había argumentado vehementemente que el Cristianismo mismo contenía una tradición de mesianismo quiliástico anticipadora de las metas comu-

[88] Carta a Adorno, 31 de mayo de 1935, V, p. 117.

[89] Scholem, *Walter Benjamin*, p. 38.

[90] «Creo que se puede afirmar, sin irreverencia, que nunca hubo una teología judía tan insignificante y vacía como la que existió en las décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial (...). La teología ortodoxa sufría de lo que podríamos llamar Cábala-fobia» (Gershom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism, and Other Essays in Jewish Spirituality, Schocken Books*, N. York).

[91] Scholem, *ibid.*, p. 1.

[92] Las Tesis de Filosofía de la Historia lo demuestran claramente. También esta nota: «En el concepto de una sociedad sin clases, Marx secularizó el concepto de Edad Mesiánica. Y así debía ser» (I, p. 1231). Esta cita se discute en la sección 9.

nistas de Marx, encarnada de modo particular en las enseñanzas de Thomas Münzer (llamado por Martín Lutero el «archidiablo» pero considerado por Bloch, en su libro de 1921 con el que Benjamin estaba familiarizado, «el teólogo de la revolución»)[93]. Pero más que su mesianismo, lo distintivo de la Cábala era su epistemología. Una forma mística de cognición que revelaba verdades previamente ocultas dentro de la naturaleza, que resultaban plenas de significado sólo en el contexto de una Edad Mesiánica (en términos seculares, marxistas, una sociedad justa, sin clases). Los cabalistas leían la realidad y los textos[94], no para descubrir un plan histórico global (como en la teleología hegeliano-marxista de Lukàcs), sino para interpretar esas partes fragmentarias como signos del potencial mesiánico del presente. La verdad así revelada se expresaba en los escritos cabalísticos de manera indirecta, inventiva, en acertijos, proporcionando así una forma antiautoritaria de pedagogía. El conocimiento cabalístico remplazaba el dogmatismo de la religión institucionalizada con «una novedosa y vívida experiencia e intuición» de las doctrinas ahí contenidas[95].

En su interpretación del mundo material los cabalistas no negaban el estado de caída y la consecuente «abismal multiplicidad de cosas» en comparación con la unidad de la Realidad Divina[96]. En esto coincidían con los alegoristas barrocos. Pero sus textos describen, «con una complejidad infinita»[97] los diez «Sefiroth», las esferas y estadios de los atributos de Dios tal como aparecen dentro de la naturaleza *a pesar de* la ruptura de la unidad[98]. Allí donde, enfrentados a una realidad transitoria y ambigua, los alegoristas cristianos abandonaban a la naturaleza material, los cabalistas apenas comenzaban.

5

> Mi pensamiento se relaciona con la teología como el secante a la tinta. Está totalmente saturada de ella. Pero si fuera por el secante, nada de lo escrito permanecería[99].

[93] Para una discusión excelente sobre la conexión de Benjamin con el Mesianismo anticapitalista como «nueva sensibilidad judía» de la generación de 1914, ver Anson Rabinbach «Between Enlightment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism», *New German Critique*, invierno 34 (1985). Ver también el trabajo de Michael Löwy. Es de notar que dentro de esta tradición el Mesianismo tenía adherente cristianos tanto como judíos. Leo Löwenthal escribe que a comienzos de la década de 1920 Benjamin compartía su propio interés en Franz von Baader, un filósofo conservador católico, «cuya filosofía religiosa del misticismo redentor y de la solidaridad con las clases bajas de la sociedad es evidente en las Tesis de Filosofía de la Historia de Benjamin (ver Leo Löwenthal, «The Integrity of the Intellectual: In Memory of Walter Benjamin», en *Philosophical Forum*, special issue on Walter Benjamin, Gary Smith ed., vol. XV, n. 1-2, 1983).

[94] «Se basaban en todo: no sólo en los textos que manifiestamente tenían que ver con los últimos Días, sino mucho más, y cuanto más mejor. Cuanto más colorido y más completo el cuadro, era mayor la posibilidad de crear un montaje dramático de las etapas individuales de la redención y de la plenitud de su contenido» (Scholem, *The Messianic Idea*, p. 32).

[95] Gershom Scholem, *Mayor Trends in Jewish Mysticism*, Shocken Books, 1946.

[96] Scholem, *ibid.*, p. 8.

[97] Scholem, *ibid.*, p. 13.

[98] «... no hay esfera de la existencia, incluida la naturaleza órganica y la inorgánica, que no esté plena de chispas sagradas mezcladas con el Kelipoth (reinos inferiores) y que necesitan ser separadas y elevadas» (Isaac Luria, citado en Scholem, *Major Trends*, p. 280).

[99] V, p. 588.

La Cábala, teología de metafísica mística (que tuvo adeptos tanto cristianos como judíos[100]) difiere de toda la tradición de la filosofía idealista, ya sea en su forma secular o teológica, en términos de la estructura de la experiencia cognoscitiva. Además resulta compatible con la meta filosófica descrita en la introducción al libro sobre el *Trauerspiel:* «transformar el contenido histórico, material» en «contenido de verdad»[101]. Pero el análisis benjaminiano de los dramas trágicos no es, en sí, «cabalístico». En este estudio temprano, la cábala es en cambio la alternativa teológica oculta que orienta la crítica de Benjamin a los alegoristas cristianos del Barroco, mientras que la crítica, al menos para el iniciado, funciona como defensa de esa alternativa. Es por primera vez en el *Passagen-Werk* que se expresa el estatuto paradigmático de la Cábala, porque por primera vez en este proyecto emplea algunas de sus premisas fundamentales como modo de exégesis filosófica. Y esto es así no a pesar de, sino a causa del marxismo inherente al proyecto.

Conectar la filosofía subyacente al *Passagen-Werk* con la teología en general y con la Cábala en particular es invitar a la controversia. Las batallas sectarias que marcaron la recepción de Benjamin polarizaron el lado marxista y el lado teológico de su pensamiento, construyendo antítesis incompatibles[102]. En estas batallas, Scholem fue uno de los combatientes más partisanos, defendiendo contra todos los ataques «lo teológico» en Benjamin. Sin embargo, en su compromiso por asegurar la posición de Benjamin dentro del particularismo de una tradición intelectual judía, Scholem llega a subestimar el sentido más profundo de la presencia de la teología en el pensamiento de Benjamin, es decir, precisamente en sus escritos «marxistas», manifiestamente libres de teología. Por su parte los marxistas, aunque con justeza reivindican a Benjamin como parte de su tradición, en general no llegan a reconocer el enorme desafío que esta apropiación plantea a sus propios supuestos teóricos.

Tal vez el sobrecargado término «teológico» conduzca a menos confusiones si se entiende que cumple una función filosófica precisa dentro de la teoría de Benjamin. Importantes elementos del paradigma de la Cábala proporcionaron a Benjamin una base metafísica para la pedagogía revolucionaria central en el marxismo, pero dicho paradigma se expresa plenamente en el discurso completamente secular e históricamente específico de la moda femenina y del tráfico callejero, en el que todo trazo de teología positiva se ha extinguido. Scholem estuvo inconscientemente más cerca de la comprensión benjaminiana de «lo teológico» cuando en 1920 sugiriera, en broma, incorporar al catálogo de la ficticia «Universidad de Muri», que ambos habían fundado, un curso cuyo título estaba tomado de una obra de investigación cabalística: «Manto cósmico y Palio celestial» *[Weltmantel und Himmelszelt].)* El

[100] Sobre la Cábala Cristina, ver Gershom Scholem, *Kabbalah,* Quadrangle, 1974, pp. 196-200.

[101] *Trauerspiel,* I, p. 358.

[102] Los marxistas han intentado disculpar los términos innegablemente teológicos de ciertos escritos benjaminianos, calificándolos de simples metáforas; en cambio, culpan al editor de la obra de Benjamin de subvaluar la importancia de los motivos marxiano/brechtianos (por ej. Hildegaard Brenner, «Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zun Passagenentwurf», *Alternative* 59/60, 1968).

Del otro lado, Scholem considera que los esfuerzos de Benjamin por fusionar metafísica y marxismo hicieron de él «no la última, pero tal vez la más incomprensible víctima de la confusión entre religión y política..» (carta de Scholem a Benjamin, 30 de marzo de 1931, *Briefe,* vol. 2, p. 529).

«curso» propuesto por Scholem se llamaba «Abrigos femeninos y cabañas de playa *(Damenmantel und Badezelt)* en la Iluminación histórico-religiosa»[103]. El material es tan absolutamente profano que se puede en realidad describir todo el *Passagen-Werk* sin hacer mención de la teología o de la Cábala. Y sin embargo, todo el proyecto resulta puro juego estético y arbitrariedad, sin convicción *filosófica,* si se ignora la invisible armazón teológica.

Ciertos rasgos básicos de la investigación cabalística de Scholem[104] encuentran eco en aquellos que parecen ser los aspectos más idiosincráticos de la teoría benjaminiana de las imágenes dialécticas. Scholem nos dice que la palabra Cábala significa «aquello que se recibe a través de la tradición», y sin embargo su relación con la tradición es intrínsecamente paradojal. Como en toda teología, es antes que nada un método hermenéutico de lectura de textos sagrados. Pero, como misticismo, la lectura busca significados ocultos que no podían ser conocidos en el momento de su escritura, rechazando así el enfoque historicista que interpreta los textos en términos de las intenciones del autor. Sin ninguna preocupación por la captura del significado original o por el rigor histórico, estos místicos se deleitaban con la invención, interpretando a menudo ciertos pasajes de la manera más diferente posible en relación con aquello que la filosofía rabínica había llegado a aceptar como correcto. Su interés en la tradición tiene que ver con su transformación más que con su preservación. Interpretan los textos para iluminar su propia época, para descubrir allí indicios del advenimiento de la Era Mesiánica. Scholem dice que el «destino de los textos sagrados» es «divorciarse de las intenciones de los autores» como si «algo que podríamos llamar su vida futura, descubierta por generaciones posteriores, llegara a ser más importante que su significado original (...)»[105]. Pero para una interpretación radical, esta dificultad hermenéutica se transforma en virtud. Aquí no hay «desaparición del objeto»: sin los referentes materiales actuales, los textos antiguos son indescifrables. Y de aquí la paradoja: no se puede interpretar la verdad de la realidad presente sin los textos del pasado, pero esta realidad transforma radicalmente el modo cómo estos textos son leídos. El resultado es que «viejas combinaciones serán interpretadas de una manera totalmente nueva»[106], así como los símbolos tradicionales demuestran «su explosivo poder para sacudir la tradición»[107]. En síntesis, la Cábala reverencia el pasado para romper con él.

Como Scholem señala, una línea muy delgada separaba al cabalismo de la herejía, en tanto la revelación podía develar (y de hecho lo hizo) verdades que violaban la ley religiosa[108]. Esto es particularmente cierto en el caso del Sabbatianismo, el

[103] Gershom Scholem, *From Berlin to Jerusalem: Memories of my Youth,* N. York, Schoken Books, 1980.

[104] Me baso aquí *exclusivamente* en Scholem. Aunque soy consciente de que esta interpretación de la Cábala es discutible, fue la que más significativamente influyó en Benjamin. Toda la ortografía de los términos cabalísticos es de Scholem.

[105] Scholem, *Major Trends,* p. 14.

[106] Scholem, *The Messianic Idea,* p. 67.

[107] *Ibid.,* p. 68.

[108] «La Torah tal como existe hoy (o tal como hoy se la observa) no existirá en la era mesiánica» (Cardozo, 1688) citado en Scholem, *The Messianic Idea,* p. 65. «... el que quiera servir a Dios tal como lo hace hoy (es decir, a través del modo de vida tradicional) será en esos días (del Mesías) llamado profanador del Sabbath y destructor de los cultivos (es decir un completo hereje)» (Iggeret Magen Abraham, citado en *ibid.,* p. 72) (los comentarios entre paréntesis son de Scholem).

movimiento mesiánico de seguidores de Sabbatai Zevi, que se extendió rápidamente en 1665 y que sobrevivió al acto de apostasía de Zevi, a su escandalosa conversión al islamismo en 1666. El Sabatianismo sostenía que las leyes de la Torah no eran válidas en la Era Mesiánica ya iniciada; a decir verdad afirmaban «la santidad del pecado»[109]. Al desafiar las pretensiones absolutistas del dogma religioso, su mismo fanatismo alentaba la secularización y tendía a debilitar toda autoridad establecida. Así, Scholem sostiene que estos creyentes fueron en realidad verdaderos precursores de la Ilustración y del radicalismo político entre los pensadores judíos, y no los racionalistas medievales que la interpretación común afirma[110]:

> Para los anárquicos sentimientos religiosos de estos nuevos judíos (sabatianos), ninguna de las tres grandes religiones institucionales tiene ya valor absoluto (...). Cuando el estallido de la Revolución Francesa volvió a otorgarle cariz político a sus ideas, no necesitaron mayor cambio para transformarse en los apóstoles de infinito apocalipsis político. La urgencia por revolucionar todo lo existente (...) cobraba un aspecto intensamente práctico en la tarea de anunciar la nueva era[111].

Según la idea mesiánica, la nueva era pondrá fin a la era histórica del sufrimiento humano que comenzó con la Caída. La Era de la Redención está marcada por una restauración de la naturaleza a su estadio paradisíaco. Sin embargo, según la comprensión exegética de la Cábala, esta restauración no es literalmente un retorno[112], porque las condiciones mundanas a las cuales se aplicaría el mito del Paraíso como su verdad, apenas han aparecido. Con el advenimiento de la nueva era, el verdadero significado de la historia antigua se revela por primera vez, y de una manera inesperada.

La centralidad del relato de la Creación en el pensamiento cabalístico tiene implicaciones políticas. Si Adán y Eva fueron los padres de toda la humanidad, la redención mesiánica se entiende como un acontecimiento en la historia universal que pone fin al «exilio», no sólo de la nación judía sino del mundo entero y que supone «una transformación fundamental de la entera creación»[113]. La visión mesiánica de un Paraíso «con abundancia de bienes mundanos»[114] establece el propósito de la historia universal: lograr «una utopía de lo que nunca ha sido, de lo que nunca ha sido capaz de realización»[115]. Pero como los cabalistas creen que «ningún progreso en la historia conduce a la redención»[116], ni ningún desarrollo secuencial garanti-

[109] Gershom Scholem «Redemption through Sin», *The Messianic Idea,* pp. 78-141.

[110] Los investigadores del judaísmo han trazado una progresión gradual directa desde la orientación racionalista del pensamiento Rabínico medieval, a través de la Ilustración al racionalismo positivista de la época actual; al mismo tiempo se le exrrajo el aguijón revolucionario a la idea Mesiánica, acercándola a la doctrina burguesa del progreso en la historia (ver Scholem, *The Messianic Idea,* pp. 24-33).

[111] Scholem, *Major Trends,* pp. 319-20.

[112] «... la renovación del mundo es simplemente más que su restauración» (Scholem, *The Messianic Idea,* p. 14).

[113] *Ibid.,* p. 87.

[114] «En esa era no habrá hambre ni guerra, envidia ni lucha, ya que habrá abundancia de bienes mundanos» (Maimonides, siglo XII) citado por Scholem en *Major Trends,* p. 29.

[115] Scholem, *The Messianic Idea,* p. 71.

[116] Scholem, *The Messianic Idea,* p. 10. En realidad, no el progreso sino la catástrofe anticipa la redención, que es «una introducción en la que la historia misma perece» *(ibid.).*

za el objetivo, la tarea de acelerar el advenimiento de la Era Mesiánica recae directamente sobre los seres humanos quienes lejos de ser instrumentos involuntarios de la realización de un plan divino, son agentes históricos cuyo conocimiento y comprensión de lo que está en juego resulta indispensable[117]. Scholem describe así la tarea mesiánica:

> En polos opuestos, el hombre y Dios abarcan en su ser el cosmos entero. Sin embargo, mientras Dios lo contiene todo en virtud de haber sido su Creador e Iniciador, en el que todo hunde sus raíces y toda potencia se oculta, el papel del hombre es completar este proceso, siendo el agente a través del cual todos los poderes de la creación se activan y se vuelven manifiestos (...). El hombre es el agente que perfecciona la estructura del cosmos (...). Porque él y sólo él ha recibido el don del libre albedrío, está en su poder hacer avanzar o entorpecer, con sus acciones la unidad de todo lo que tiene lugar en el mundo superior y en el inferior[118].

En contraste con la tradición idealista, la Cábala entiende la alienación como ignorancia y no como separación de Dios[119]. Además los hombres se reconciliarán con la naturaleza, antes que con Dios. Incluso en su estado caído «bajo la mirada penetrante del místico»[120] la naturaleza material es la única fuente de conocimiento divino: «(...) todos los (c)abalistas concuerdan en que ningún conocimiento religioso de Dios, ni aun el más exaltado, puede lograrse sino es a través de la contemplación de la relación de Dios con la creación»[121]. La naturaleza no es el mal[122], es sólo fragmentada e imperfecta. Según la doctrina cabalística del *Tikkun* de Isaac Luria, la ruptura de las «vasijas» que contenían los atributos de Dios, diseminó chispas divinas como fragmentos en el mundo material. La tarea de reparar estas vasijas rotas, empresa en la que «hombre y Dios son asociados»[123], restablece la «condición armoniosa del mundo», no como restauración sino «como algo nuevo»[124].

Para los cabalistas, las palabras tiene una significación mística. El lenguaje juega un papel central en la empresa histórica, porque la Caída rompió no sólo la unidad de la Creación, sino también la unidad del lenguaje adámico de los Nombres. En éste no hay brecha entre palabra y referente, en cambio, al ser remplazado por el lenguaje del juicio, la naturaleza es abstractamente interpretada como signo de su estado caído. Todo el peso de la obligación moral de la humanidad es de tipo cogniti-

[117] «Conocer los estadios del proceso creativo es también conocer los estadios de nuestro retorno a la raíz de toda existencia» (Scholem, *Major Trends*, p. 20). Este conocimiento, si bien esotérico, no es elitista en el sentido de ser comprensible sólo para los iniciados y los filósofos. Cito a Scholem: «Debe recordarse que en el sentido del propio cabalista, el conocimiento místico no es un asunto privado que le ha sido revelado a él, y sólo a él en su experiencia personal. Por el contrario, cuanto más puro es, más cerca de la perfección, más cerca está del patrimonio de saber original común a la humanidad» (*ibid.*, p. 21).

[118] Gershom Scholem, *Kabbalah*, pp. 152-53.

[119] A través de su historia, la cabalística manifiesta «una casi exagerada conciencia de la *otredad* de Dios» (Scholem, *Major Trends*, p. 55).

[120] Scholem, *Kabbalah*, p. 147.

[121] *Ibid.*, p. 88.

[122] «La identificación del mal con la materia física, aunque ocasional en el Zohar y en otros libros cabalísticos, nunca llegó a ser doctrina aceptada en ninguno de ellos... La cuestión principal era, más bien, cómo lo Divino se reflejaba en la materia» (Scholem, *Kabbalah*, p. 125).

[123] Scholem, *The Messianic Idea*, p. 46.

[124] *Ibid.*, p. 13.

vo, es decir, superar la ignorancia de Dios interpretando a la naturaleza a partir de las chispas divinas que contiene. La rota unidad, tanto de la naturaleza como del lenguaje impone la especificidad del método interpretativo. La exégesis cabalística es antisistémica. Cada fragmento interpretado tiene, monadológicamente, su propio centro; el macrocosmos se lee en el microcosmos. Ninguna parte de la creación divina, ninguna palabra de los textos sagrados es demasiado pequeña o demasiado insignificante como para no manifestar, como una mónada, alguno de los diez atributos de Dios, y por tanto como para no poder ser «comprendida y explicada en referencia a la redención»[125]. El conocimiento divino revelado en la naturaleza es plural; existe en registros diferentes y desconectados entre sí, se presenta en metáforas, acertijos y misterios. El significado de la naturaleza es, en síntesis, tan ambiguo y desigual como sostenían los alegoristas barrocos.

¿Qué impide que este conocimiento se vuelva arbitrario? ¿Qué es lo que lleva a los cabalistas a afirmar que su lectura no es meramente alegórica? Scholem discute explícitamente esta cuestión. En primer lugar define la alegoría:

> La alegoría consiste en una infinita red de significados y correlaciones en la que todo puede transformarse en una representación de todo, pero todo dentro de los límites del lenguaje y la expresión. En ese sentido es posible hablar de una inmanencia alegórica. Aquello que se expresa por y en el signo alegórico es, en primera instancia, algo que tiene su propio contexto significativo, pero al volverse alegórico ese algo pierde su propio significado y se transforma en el vehículo de otra cosa. En realidad, la alegoría surge, por decirlo así, de la brecha que se abre en ese momento entre la forma y su significado. Ambos ya no están indisolublemente ligados; el significado ya no se restringe a esa forma particular, ni la forma a ese contenido significativo particular. Es decir, lo que aparece en la alegoría, es la infinitud de significado que se adhiere a cada representación[126].

Scholem contrasta luego el significado inmanente de la alegoría con el significado «trascendente» del símbolo teológico[127], apoyándose (justamente como lo hiciera Benjamin en el *Trauerspiel*[128]) en el primer volumen del libro de Friedrich Cruezer *Mythologie (1819):*

> También para el Cabalista, toda cosa que existe está infinitamente correlacionada con toda la creación; para él, también, todo refleja todo lo demás. Pero más allá de esto, descubre algo que no está cubierto por la red alegórica: una reflexión sobre la verdadera trascendencia. El símbolo «significa» nada y nada comunica, pero vuelve transparente algo que está más allá de toda expresión. Mientras la mirada que penetra en la estructura de la alegoría descubre nuevas capas de significado, el símbolo es intuitivamente comprendido de una vez, o permanece incomprensible. El símbolo, en el que la vida del Creador y la de la creación son una y la misma cosa, es

[125] Kaf ha Ketoret (siglo XVI) citado en Scholem, *The Messianic Idea,* p. 42.

[126] Scholem, *Major Trends,* p. 26.

[127] «Aquello que se vuelve un símbolo retiene su forma y su contenido originales. No se transforma, por así decirlo, en un recipiente vacío en el que se vuelca otro contenido; en sí, a través de su existencia propia, vuelve transparente otra realidad que no puede aparecer en ninguna otra forma» (Scholem, *Major Trends,* p. 27).

[128] I, p. 340.

–para usar las palabras de Creuzer– «un destello de luz que, desde las oscuras y abismales profundidades de la existencia y la cognición, cae en nuestros ojos y penetra en todo nuestro ser». Es un «totalidad momentánea» que se percibe intuitivamente en un místico ahora *(Nu)*, que es la dimensión temporal propia del símbolo.

El mundo de la Cábala está lleno de estos símbolos[129].

El cabalista podrá comenzar como el alegorista, yuxtaponiendo textos sagrados e imágenes naturales; pero cuando los textos pasados y la imagen presente se unen de manera tal que ambos son iluminados por la luz mesiánica de la redención y el presente histórico se muestra preñado del potencial para una utopía mundana, entonces la arbitrariedad de la alegoría ha sido trascendida. En la claridad del símbolo *teológico*, «la realidad se vuelve transparente. Lo infinito brilla a través de lo finito y lo vuelve más real (...)»[130]. Esta es «la profunda diferencia» entre la «interpretación alegórica de la religión y su comprensión simbólica por parte de los místicos»[131].

6

Lo que resulta valioso en mí y en los otros «judíos» no es judío[132].

Como escritor judío, Benjamin era un hereje[133]. La apostasía de Sabbatai Zevi, su blasfema conversión al Islam en 1666, había tenido lugar bajo amenaza de muerte. Aunque la admisión del marxismo por parte de Benjamin carecía de ese elemento de conversión forzada, estaba sin embargo en la línea de aquello que, según las enseñanzas de Scholem, era la tradición cabalística del antitradicionalismo. Los Sabbatianistas justificaban el acto de su líder como «una misión para elevar las chispas sagradas dispersas incluso entre los gentiles y concentradas ahora en el Islam»[134]. Scholem se negó a hacer tales concesiones a su amigo, y le escribió a Benjamin que su intento de escribir como marxista no era más que «una forma excepcionalmente intensa de autoengaño»[135].

Debe subrayarse que mientras Benjamin, por su parte, continuó considerando «útil» el trabajo de Scholem sobre la historia de la Cábala y que, como marxista, se aventuró a afirmar que su lectura era «provechosa»[136], nunca confesó tener un inte-

[129] Scholem, *Major Trends*, p. 27.

[130] Scholem, *Major Trends*, p. 28.

[131] Scholem, p. 28.

[132] Carta de Benjamin a Ludwig Strauss, 10 de octubre de 1912, citada en Rabinbach, «Between Enlightment and Apocalypse», p. 96.

[133] Benjamin fue también, por supuesto, «marxista herético» también (ver Rabinbach, «Between Enlightment...», p. 122).

[134] Scholem, *Kabbalah*, p. 266.

[135] Carta de Scholem a Benjamin, 30 de marzo de 1931, *Briefe*, vol. 2, p. 525.

[136] Carta a Scholem, 14 de febrero de 1929, *Briefe*, vol. 2, p. 489. Los recuerdos de Scholem nos dan una idea de lo que Benjamin específicamente conocía acerca de la Cábala. Ya hemos mencionado sus conversaciones durante los primeros años de la formación de Scholem (antes de inmigrar a Palestina). Más tarde, durante la visita de Scholem a París en 1927, Benjamin (quien estaba comenzando el proyecto de los Pasajes) «fue la primera persona a la que le relaté un descubrimiento sorprendente: la teología de Sabbatai Zevi es decir, un antinomianismo que se desarrolló dentro del Judaísmo con conceptos estrictamente judíos» (Scholem, *Walter Benjamin*, p. 136).

rés general en él[137], ni tampoco mayor familiaridad con los textos cabalistas, haciendo referencia a su «abismo de ignorancia» en «esta región»[138]. Si sus escritos anteriores pusieron en evidencia elementos «cabalísticos», éstos deben haberle llegado de manera indirecta, vía las filosofías del lenguaje de Joahnn Georg Haman y los Románticos alemanes[139]. Además, para la época en que comenzó a concebir el *Pasagen-Werk* era un texto surrealista y no el *Zohar*, el que hacía palpitar el corazón de Benjamin en sus noches de desvelo. Moses de León, autor del *Zohar* veía el rostro de Dios en las diez «coronas místicas» del Sefiroth[140], Louis Aragon, autor de *Le paysan de Paris*, veía el rostro de Dios en un tanque de gas[141]. Y si el *Zohar* encerraba meditaciones sobre el Arbol de la Vida, los objetos de meditación de la novela surrealista de Breton *Nadja*[142] eran los objetos de la «nueva» naturaleza: un guante femenino, un cigarrillo descansando en un cenicero, el cartel luminoso que anunciaba los focos Mazda en el boulevard. Es precisamente la «unidad de objeto sensorial y suprasensorial»[143], que distingue al símbolo teológico lo que Benjamin encontró en estos textos surrealistas. En *Le paysan de Paris* Aragon escribió:

> Me parece que la esencia de estos placeres era totalmente metafísica, que implicaban una suerte de gusto apasionado por la revelación. Un objeto se transfiguró ante mis ojos, sin asumir ni el halo de la alegoría ni el carácter del símbolo (estético), no era tanto la manifestación de una idea como la idea misma. Penetraba profundamente en la materia terrena[144].

Como en el caso de los alegoristas del *Trauerspiel*, Benjamin consideraba que la visión revelatoria surrealista de los objetos históricamente transitorios era una posición filosófica más que una técnica estética[145]. Era «iluminación profana de inspiración material, antropológica»[146]. La experiencia cognoscitiva que proporcionaban la imágenes surrealistas, aunque relacionada con la de los místicos, era «dialéctica» antes que «misteriosa» y de hecho, mucho más difícil de alcanzar. Benjamin la llamó «la verdadera superación creativa de la iluminación religiosa» respecto de la cual la experiencia religiosa (así como el hashish o el enamoramiento) era meros «estadios pre-escolares»[147].

En 1932 Benjamin le pidió y recibió de Scholem una copia de su largo artículo sobre la Cábala que fue publicado ese año en la *Encyclopedia Judaica*, vol. 9, pp. 630-732. Le atrajo particularmente la parte sobre la dialéctica del cabalista Isaac Luria (quien a su influyó sobre Sabbatai Zevi) y al enviar a Scholem a cambio una copia de su propia «Historia del Bolcheviquismo», escribió la dedicatoria «De Luria a Lenin!» (*ibid.*, p. 192).

[137] «Si mi interés es ya totalmente incompetente y desesperanzado, es aún un interés por *tus* obras, no un interés en general» (carta de Benjamin a Scholem, 29 de mayo de 1926, *Briefe*, vol. 1, p. 428).

[138] Carta a Scholem, 15 de enero de 1933, *Briefe*, vol. 2, p. 561.

[139] Ver la discusión en Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie de Spachmagie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, pp. 91-92.

[140] Para la sucesión de los 10 Sefiroth, ver Scholem, *Major Trends*, p. 213.

[141] Ver capítulo 8, sección 1.

[142] La novela se discute en «der Sürrealismus» (1929), II, p. 295.

[143] *Trauerspiel*, I, p. 350.

[144] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, 1953, p. 141.

[145] «Un error siempre a la mano: considerar al Surrealismo como un movimiento estético» (notas al ensayo sobre el Surrealismo, II, p. 1053).

[146] II, p. 297.

[147] II, p. 297. Es de notar que ni las drogas ni la religión eran completamente rechazadas: «Lenin llamó a la religión el opio de los pueblos» (*ibid.*, p. 277); pero si ambas engañaban al espíritu, también agudizaban intensamente la óptica visionaria.

Pero aún cuando Benjamin sostenía esta revelación materialista por encima de la revelación espiritual, continuó insistiendo en que los escritos metafísicos de su primera época estaban relacionados con «el método de observación del materialismo dialéctico», adoptado por él más tarde, «a través de una mediación tensa y problemática»[148]. Además, formuló algunas entradas al *Konvolut* N del *Passagen-Werk* que describen el método del «materialismo histórico» como «teología», apropiándose explícitamente en este contexto de «categorías político-teológicas»[149] (apokatastasis, redención) en todo el período del proyecto y no sólo durante los últimos años de su vida, de intensa desilusión política[150]. En 1935, en referencia al *exposé* apenas terminado, Benjamin atribuía la lentitud de su formulación al hecho de que «la masa de pensamientos e imágenes» que se había formado desde hacía mucho tiempo y que tenía su origen «en un pensamiento inmediatamente metafísico, teológico» debía sufrir una «revolución total» no para *eliminar* este pensamiento sino «para poder alimentar mi concepción presente con toda su energía»[151].

A través de esta «revolución total» la tradición teológica debía salvarse. Esto es una contradicción sólo en apariencia. La paradoja se resuelve si se entiende que los temas utópicos antiguos a los que la teología diera expresión por primera vez encuentran potencialmente sus referentes verdaderos en la apenas iniciada época moderna de la «nueva naturaleza».

> «Ur-historia del siglo XIX» este tema no tendría interés alguno si se lo interpretara como si las formas ur-históricas debieran ser redescubiertas en el inventario del siglo XIX. La idea (...) tiene sentido sólo cuando el siglo XIX se presenta como la forma originaria de la Ur-historia, es decir la forma en la que toda la Ur-historia se agrupa en imágenes nuevas, originales del siglo pasado[152].

Por primera vez, míticos temas ur-históricos se vuelven «legibles»[153] discursos profanos, en tanto ahora poseen referentes históricos reales. Como emblemáticos subtítulos, se articulan con nueva y sorprendente adecuación a las imágenes del siglo XIX[154]. La Caída que aliena a la naturaleza de los seres humanos describe adecuadamente la producción de mercancías en su particularidad histórica, como lo muestran los textos tempranos de Marx[155]. De igual modo, la pérdida bíblica del lengua-

[148] Carta a Max Rychner, 7 de marzo de 1931 (copia enviada a Scholem), *Briefe*, vol. 2, p. 523.

[149] V, p. 1023.

[150] A la luz de la documentación completa del *Passagen-Werk*, resulta insostenible la difundida interpretación de que Benjamin retornó al lenguaje teológico sólo después de las purgas stalinistas de 1936, o del Pacto de No-Agresión Nazi-Soviético. Si bien el pesimismo político era algo nuevo en esta época final, no era nuevo su lenguaje teológico.

[151] Carta a Werner Kraft, 25 de mayo de 1935, V, p. 1115.

[152] V, p. 578.

[153] V, p. 577.

[154] Es de notar, en contraste con aquellos que pretenden modernizar la religión viendo en el SIDA, Chernobyl o la guerra nuclear una realización de la profecía del Apocalipsis, una diferencia fundamental: el texto representa la verdad históricamente fugaz de la realidad, y no la realidad de la verdad eterna de los textos. En síntesis, la verdad está en el objeto, no en el texto que, incapaz de predecir el futuro, sólo puede aplicarse descriptivamente después del hecho.

[155] Frecuentemente aparecen en la entradas del *Passagen-Werk* citas de los manuscritos de 1844 de Marx (publicados por primera vez en 1928). Benjamin utilizó la edición de Landshut y Mayer (1932) de los escritos juveniles de Marx (ver especialmente el *Konvolut* X titulado Marx, V, pp. 800-02 y ss.).

je de los Nombres identifica la esencia del trabajo abstracto que caracteriza esta producción[156]. La devaluación de la vieja naturaleza que encontró expresión en la alegoría cristiana es experimentada de manera *sui generis* por Baudelaire en el mercado, donde el «significado» de las mercancías no es el acto de su creación, sino su arbitrario y extrínseco precio[157]. Las cualidades satánicas de la muerte y del eterno retorno se conjuran alrededor de este mundo de mercancías expresado en la moda. Pero la nueva naturaleza no es el mal. Dispersos entre sus objetos, «las chispas divinas» descritas por la doctrina del *Tikkun* toman la forma del potencial socialista, elemento trascendente cuya existencia no es menos real que la de las relaciones sociales capitalistas que impiden su actualización.

Como afirma explícitamente Benjamin en el pasaje sobre «El jugador», el único significado del pecado es aceptar el estado de cosas dado, capitulando ante él como si fuera destino[158]. En contraste, «el Nombre no conoce mayor enemigo que el destino»[159]. La responsabilidad histórica de la Humanidad es una tarea interpretativa, «que nombra» tanto el potencial socialista de la nueva naturaleza (ahora sinónimo de la «redención» de la naturaleza) como el fracaso de la historia para lograrlo. Esta tarea es el núcleo vital del *Passagen-Werk*. Benjamin escribe:

> La frase «el libro de la Naturaleza» indica que podemos leer la realidad como si fuera un texto. Esa será aquí la aproximación a la realidad del siglo XIX. Abrimos[160].

7

Leer la realidad *como si fuera* un texto es reconocer su diferencia.

> Se debe siempre dejar en claro que un comentario acerca de una realidad (...) necesita un método totalmente diferente del comentario sobre un texto. En el primer caso la ciencia fundamental es la teología, en el segundo, la filología[161].

¿De qué manera el *Passagen-Werk* puede avanzar la pretensión metafísica de ser un comentario sobre «la realidad»? Esto nos retrotrae al corazón del problema filosófico. ¿Por qué el proyecto de los Pasajes no es sólo una arbitraria representación estética del siglo XIX, una alegoría política que se apropia de temas teológicos con fines marxistas, en cuyo caso caería directamente en el dominio de la poesía (por no decir de la propaganda) y las críticas de Jauss estarían así justificadas?

En el *Passagen-Werk* Benjamin define la alegoría como la actividad del que pondera, cuya actitud reflexiva es la del recuerdo:

> El caso del que pondera es aquel en el que el hombre acaba de encontrar la solución a los grandes problemas, pero los ha olvidado. Y ahora medita no tanto sobre el objeto cuanto sobre las meditaciones que a su propósito ha realizado. El

[156] Las entradas X3a, 4-X4a, I (V, pp. 806) se refieren a la teoría marxista del trabajo abstracto.
[157] V, p. 466.
[158] Ver capítulo 4.
[159] V, p. 1057.
[160] V, p. 580.
[161] V, p. 574.

pensamiento del que pondera está, por tanto, en el aspecto de recordar. Meditador y alegorista surgen de una pieza de madera[162].

> La memoria del que pondera gobierna la desordenada masa de conocimiento muerto. El conocimiento humano es para ella como un trabajo combinatorio, en un sentido muy particular: como el amontonamiento de piezas arbitrariamente cortadas, con las cuales puede armarse un rompecabezas (...). El alegorista busca aquí, o allí, en las caóticas profundidades que su conocimiento pone a su disposición, toma un elemento, lo pone al lado de otro, y ve si combinan: aquel significado con esta imagen, o esta imagen con aquel significado. El resultado nunca puede predecirse, porque no hay mediación natural entre ambos[163].

Benjamin ve la conducta estrechamente relacionada con la del coleccionista[164], que reúne objetos que han salido de la circulación y que carecen valores de uso. El coleccionar objetos que ya no son útiles es una actividad gobernada por la categoría de «completud», que según Benjamin es

> (...) el gran intento de superar el hecho totalmente irracional de su simple estar-aquí-a-la-mano, incluyéndolo en un sistema histórico, la colección, que él mismo ha creado. Para el verdadero coleccionista cada elemento individual en su sistema se transforma en una enciclopedia de todo el conocimiento de la época, el distrito, la industria, el propietario, de dónde procede[165].

Con seguridad, su obra lo conecta con ambos tipos, al tratar los fenómenos del siglo XIX actúa como coleccionista y como alguien que pondera. Pero describe su tarea en términos muy diferentes, como la del materialista histórico que «desgarra» el continuo de la historia, y construye «objetos históricos» en una «constelación de pasado y presente» políticamente explosiva que es como «un destello luminoso» de la verdad.

Imagen alegórica e imagen dialéctica son distintas. La primera sigue siendo expresión de la intención subjetiva y en última instancia resulta arbitraria. El significado de la segunda es objetivo, no sólo en el sentido marxista, como expresión de una verdad sociohistórica, sino también en el sentido místico-teológico, como «un reflejo de auténtica trascendencia»[166], para usar la frase de Scholem. Las «imágenes dialécticas» de Benjamin se parecen a aquello que Scholem describe como «símbolos teológicos», en lo que el más «insignificante» de los fenómenos puede ser «comprendido y explicado en referencia a la redención»[167]. En el *Passagen-Werk,* estos fenómenos son los decadentes objetos del siglo XIX, la mortificada nueva naturaleza que vuelve a la vida con un significado totalmente nuevo: «como el místico *corpus symbolicum*». El código que descifra su significado ideológico es la forma mercancía. Pero la clave por la cual son redimidos (y esto comienza a ser reconocido por los utopistas al aparecer por primera vez estos objetos en el siglo XIX) es el ur-antiguo mito teológico de la utopía mundana como origen y fin de la historia.

[162] V, p. 465.
[163] V, p. 465.
[164] «Teoría del coleccionista, elevación de la mercancía al nivel de la alegoría» (V, p. 274). El alegorista y el coleccionista son «polos antitéticos», al mismo tiempo «en todo coleccionista hay un alegorista» y viceversa (V, p. 279).
[165] V, p. 271.
[166] Ver nota 129.
[167] Ver nota 125.

En las Tesis sobre Filosofía de la Historia, Benjamin observa «La Gran Revolución introdujo un nuevo calendario»[168]. Se refiere al acto por el cual la Convención Revolucionaria Francesa declaró a 1792 año 1 de la nueva era mundial, un gesto que expresa la significación humana universal de este evento histórico particular. Con el establecimiento de un nuevo discurso político acerca de los derechos humanos y del gobierno democrático (no importa por cuánto tiempo más la burguesía simule lo contrario), la dominación de clase como estructura de la sociedad pierde legitimidad política; con el advenimiento de la revolución industrial, que contiene el potencial real para lograr el bienestar material universal, la dominación de clase pierde también legitimación económica[169]. Cuando la promesa mesiánica ya no es un mito sino que se vuelve históricamente «actual», en el sentido de realizable, a partir de ese punto, se puede afirmar que el tiempo existe en dos registros: como historia secular, la secuencia de acontecimientos (catastróficos) que marcan el tiempo humano sin realizarlo; y como «del cual cada momento se irradia como la anticipación real de la redención, así como «para los judíos (...) cada segundo era la estrecha puerta a través de la cual podía entrar el Mesías»[170].

Estos registros del tiempo no se suceden secuencialmente en la nueva era; se traslapan (diagrama G), el uno dado, el otro como posibilidad racional continua. Permanecen sin conexión hasta que el acto de la revolución política atraviesa el continuo de la historia secular y arroja fuera de ella a la humanidad, como «un salto bajo los cielos abiertos de la historia (...) tal como Marx concebía la revolución»[171]. Para describir la manera en que «la visión religiosa de la historia» rechaza la idea de progreso, Benjamin cita a Lotze» (...)[172]. Su propia concepción del materialismo dialéctico tiene más afinidad con esta visión que con ninguna otra noción, secular o teológica, de la historia como progresión teleológica.

[168] *Tesis de Filosofía de la Historia,* I, p. 701.

[169] Benjamin cita a Korsch (acerca de Marx): «Sólo para la sociedad burguesa actual, en la que... los obreros en tanto ciudadanos son libres y tienen igualdad de derechos, la demostración científica de su continuada falta real de libertad en la esfera económica tiene el carácter de un descubrimiento teórico» (K. Korsch, citado en V, pp. 605-06).

[170] *Tesis de Filosofía de la Historia,* I, p. 704.

[171] *Tesis de Filosofía de la Historia,* I, p. 701. «Ser concientes de que están haciendo explotar el continuum de la historia es una característica de la clases revolucionarias en el momento de su acción» (*ibid.*).

En una nota a las Tesis, Benjamin observa que la interpretación habitual de lo que Marx entiende por revolución no es igual a la suya, la Mesiánica: Sobre Marx: a través de una serie de lucha de clases la humanidad alcanza una sociedad sin clases en el curso del desarrollo histórico = pero la sociedad sin clases no debe ser pensada como el punto final de un desarrollo histórico = a partir de esta concepción equivocada, ha surgido entre otras cosas entre sus sucesores, la idea de «situación revolucionaria, que, como se sabe, nunca llegará = debe darse nuevamente al concepto de sociedad sin clases su aspecto auténticamente Mesiánico, precisamente en interés de la política revolucionaria del proletariado mismo» (notas a las Tesis, I, p. 1232).

[172] Hermann Lotze (1864) citado en V, p. 600. Una entrada anterior, que cita los escritos juveniles de Marx: «El crítico podrá... comenzar con cualquier forma de conciencia teórica o práctica y desarrollar desde estas formas *particulares* de la realidad existente la verdadera realidad como su norma y propósito final» (Marx, carta a Arnold Ruge, septiembre de 1843). Benjamin comenta: «El punto de partida del que habla aquí Marx no necesita conectarse con la última etapa de desarrollo. Puede ser asumida para épocas ya pasadas, cuya norma y objetivo final debe entonces representarse no en relación a la etapa que le sigue, sino en cambio, por derecho propio como preformación del propósito final de la historia» (V, pp. 582-83).



Diagrama G

La acción política es el lazo entre ambos registros del tiempo histórico. Este lazo es posible porque la historia del individuo recapitula la del cosmos. La verdad metafísica sobre el origen y el fin de la historia –la pérdida de presencia inmediata y la tarea socialmente mediada de restaurarla– se verifica a través de la experiencia personal. El irrealizado potencial de felicidad de nuestro pasado recordado es aquello que nos permite penetrar en el drama mesiánico del cosmos.

> La felicidad es sólo concebible en términos del aire que hemos respirado, entre aquellos que han vivido con nosotros. En otras palabras, la idea de felicidad –y esto es lo que el notable hecho (nuestra falta de envidia por el futuro) nos enseña– resuena con la idea de redención. Esta felicidad se funda precisamente en la desesperación y el desamparo que fueron nuestros. En otras palabras, nuestra vida es un músculo que tiene la fuerza suficiente para contraer todo el tiempo histórico. O, aún con otras palabras, la concepción auténtica del tiempo histórico descansa total y completamente en la imagen de la redención[173].

¿Es el potencial utópico irrealizado una categoría psicológica (un deseo del inconsciente colectivo) o una categoría metafísica (la esencia misma del mundo objetivo)? Tal vez Benjamin (que nunca pensó en la metafísica como una forma de dominación) quiso significar ambas cosas. La teoría psicoanalítica contemporánea podría argumentar que el deseo de presencia inmediata no puede ser realizado jamás. Tal vez Benjamin respondería que ello es irrelevante. La cuestión es que este deseo utópico puede y debe ser la base de la motivación para la acción política (aunque esta acción, inevitablemente, medie el deseo). Puede, porque todas las experiencias de felicidad o de desesperación que fueron nuestras nos enseñan que el curso actual de los acontecimientos no agota el potencial de la realidad; debe, porque la revolución es la ruptura mesiánica del curso de la historia y no su culminación. La era mesiánica en tanto es «actual», es decir potencialmente presente, es la dimensión temporal que carga las imágenes del inconsciente colectivo de un poder explosivo en sentido político. Al colocar los acontecimientos de la historia empírica en relación con este registro temporal surgirá el tercer eje de la estructura de las imágenes dialécticas, eje crucial tanto para el poder político como para el poder filosófico del proyecto.

[173] V, p. 600.

8

Si en este punto nos adentramos en los textos de Benjamin, lo hacemos según sus propias instrucciones. El *Konvolut N* afirma claramente: «El auténtico concepto de historia universal es mesiánico»[174]. En el tiempo-ahora,

> La verdad se carga de tiempo hasta el punto de explosión. La muerte de la intención no es otra cosa que esta explosión, que coincide así con el nacimiento del tiempo histórico, el tiempo de la verdad[175].

Recordado bajo la categoría de la redención, el sufrimiento empíricamente concluido de la historia resulta inconcluso:

> Esto es teología; pero en la remembranza tenemos una experiencia que nos prohíbe concebir la historia de manera fundamentalmente no teológica, así como no se nos permite intentar escribirla con conceptos inmediatamente teológicos[176].

¿Por qué están prohibidos los conceptos «inmediatamente teológicos»? Benjamin no puede querer significar aquí que algo así violaría la línea del Partido (Comunista). Estos conceptos distorsionarían la verdad teológica retrotrayendo lo nuevo al discurso de lo viejo, mientras que la verdadera tarea mesiánica consiste en la resurrección de lo viejo en el discurso sobre lo nuevo.

Si Benjamin usara abiertamente conceptos teológicos, estaría dando expresión judaica a los objetivos de la historia universal; al evitarlos, otorga expresión histórico-universal a los objetivos del Judaísmo. La diferencia resulta crucial. El judaísmo demuestra su naturaleza elegida al disolverse en una política secular, no nacionalista. Esta desaparición es, paradójicamente, el precio que se paga por la supervivencia de cualquier religión particularista en la era mesiánica. Este «rescate» dialéctico es la antítesis del eterno retorno de lo mismo.

El alegorista yuxtapone subtítulos morales con imágenes de una naturaleza mortificada. La radical «teología negativa» de Benjamin (como la llamó Adorno) reemplaza el aura natural perdida del objeto con un aura metafísica, que hace que la naturaleza *en tanto* mortificada brille con significado político. A diferencia del aura natural, la iluminación que proporcionan las imágenes dialécticas es una experiencia mediada, encendida dentro del campo de fuerzas de registros temporales antitéticos, historia empírica e historia mesiánica. El aeroplano, el objeto milagroso de la nueva naturaleza, no tiene significado teológico en sí. Sería fantasmagoría (piénsese en la imagen del avión de Hitler volando casi divinamente a través de las nubes, en el film «El triunfo de la Voluntad» de Riefenstahl.) El significado teológico del avión, en el sentido benjaminiano, emerge sólo en su «construcción» como objeto histórico. Cuando la ur-imagen original del avión se articula con su forma histórica presente, el doble foco ilumina al mismo tiempo el potencial utópico de la naturaleza industrial, y la traición a ese potencial:

[174] V, p. 608.
[175] V, p. 578.
[176] V, p. 589.

«Los aviones bombarderos nos recuerdan aquello que Leonardo Da Vinci esperaba del vuelo del hombre; él se elevaría en el aire "Para buscar nieve en la cima de las montañas, y luego bajaría para esparcirla sobre las calles de la ciudad sofocadas por el calor del verano"»[177].

Los aviones bombarderos de hoy son la antítesis dialéctica de las anticipaciones utópicas de Da Vinci. Cuando la mirada filosófica analiza la yuxtaposición de estas imágenes, la utópica y la real, se ve obligada no sólo a reconocer el estadio original de inocencia de la naturaleza técnica, sino a estudiar la historia empírica buscando las razones por las que la tecnología llegó a aterrorizar a la humanidad. Este conocimiento conduce a una nihilista desconfianza total respecto de *este* progreso de la historia, pero puede transformar la cólera de una humanidad traicionada en la energía necesaria para la movilización política tendente a la liberación[178]. Así, la iluminación teológica que redime la historia pasada, y la educación política que la condena, forman parte de la misma empresa.

9

Ningún punto de la filosofía de Benjamin ha sido discutido más vehementemente que su intento de fusionar las exégesis marxista y la teológica en nombre del materialismo histórico. Un coro de críticas tan vociferante debe ser confrontado directamente. Ya hemos discutido el total escepticismo de Scholem en relación con lo que hemos llamado la conversión apóstata de Benjamin al marxismo. Brecht, como marxista, no estaba menos espantado:

> Benjamin está aquí (...) dice: cuando sientes una mirada que se dirige a ti, incluso a tus espaldas, la devuelves (!). La expectativa de que aquello que miras te devuelve la mirada proporciona el aura (...) todo esto es misticismo, en una postura opuesta al misticismo. ¡En qué forma se adopta el concepto materialista de historia! ¡es algo horrible![179]

Fue a Adorno a quien Benjamin comunicó de manera más precisa sus expectativas sobre el Proyecto de los Pasajes[180]. Y fue también Adorno quien, al menos

[177] Pierre-Maxime Schuhl (1938), citado en V, p. 609.

[178] «La fuerza del odio según Marx. El deseo de luchar por la clase obrera. Cruzar la destrucción revolucionaria con la idea de redención» (notas a las Tesis..., I, p. 124).

[179] Bertold Brecht, *Arbeitsjournal,* 2 vols., Suhrkamp Verlag, 1973, vol. 1, p. 16. Sin embargo, es de notar que Brecht evaluaba positivamente las Tesis de Filosofía de la Historia, a pesar del lenguaje explícitamente teológico de sus páginas: «la obrita es clara y evita la confusión (a pesar de todas las metáforas y judaísmos)» (*ibid.,* p. 294).

[180] El ensayo de Adorno, «Charakteristik Walter Benjamins» (1950), escrito dos años después de haber leído el manuscrito del *Passagen,* sigue siendo una de las descripciones más precisas de la filosofía de Benjamin, y hace justicia a ambos polos, el «místico» y el «ilustrado». Aunque menciona la deuda de Benjamin con la Cábala, Adorno no intenta, como nosotros, aclarar la conexión, tal vez porque el mismo Benjamin nunca explicitó ese lazo. Así: «Es difícil decir hasta qué punto estaba influido por la tradición neo-platónica y antinómica mesiánica» (Theodor Adorno: «A Portrait of Walter Benjamin», *Prisms,* 1967, p. 243).

al principio, apreció mejor precisamente el polo «teológico» del materialismo dialéctico de Benjamin, adoptándolo como propio[181]. En su correspondencia, Adorno hace referencia a la «teología negativa» o «invertida» que ambos compartían, y en respuesta al ensayo de Benjamin sobre Kafka (1934), que distinguía entre épocas cósmicas *(weltalter)* y épocas de historia empírica *(Zeitalter)* apuntaba que «en tanto no reconocemos ni decadencia ni progreso en el sentido convencional», *el concepto de Zeitalter «(...) es inexistente para nosotros (...)* sólo existe en cambio la época cósmica, como extrapolación del presente petrificado. Y sé que nadie me concederá este punto teórico antes que tú»[182]. Pero el *exposé* completado justo un año después des-alentó considerablemente el entusiasmo de Adorno. Desaprobaba la estrategia benjaminiana de evitar términos teológicos traduciendo su contenido en categorías psicológicas que hacían referencia al inconsciente colectivo[183]. El problema filosófico que preocupaba a Adorno era que entre el «mito» (la fantasmagoría de la historia empírica) y la «reconciliación» (el objetivo mesiánico de la historia), el «sujeto se evapora»[184]. Por supuesto, Benjamin afirmaba que los sujetos humanos eran agentes autónomos en el sentido de que su acción política era el lazo indispensable entre *Zeitalter* y *Weltalter;* era su praxis revolucionaria la que aceleraría la época mesiánica. Pero para Adorno esto no era suficiente. Como escribiera retrospectivamente, «Benjamin reduce esta autonomía a un momento de transición en el proceso dialéctico, como en el héroe trágico, y la reconciliación del hombre con la creación tiene como condición la disolución de toda existencia humana autoafirmada»[185].

Después de todo, la teología era tanto una categoría de la historia empírica como una categoría en oposición a esa historia, y los pensadores de la Ilustración, incluido Marx, habían luchado contra ella no sin buenas razones. En última instancia, Adorno se volvió hacia el arte, creación humana, antes que hacia la naturaleza, creación de Dios, para fundar el elemento trascendente de su filosofía. Pagó un precio. Su propia teoría puede ser subsumida dentro del continuo cultural de la historia empírica. Girando alrededor del par formado por el Romanticismo (arte) y la Ilustración (razón crítica), la filosofía de Adorno puede ser leída como parte integral de la tradición intelectual burguesa, de ese *Zeitalter* que en 1934 estaba tan dispuesto a suprimir. Benjamin era totalmente contrario a abandonar el registro del tiempo cósmico como eje para dar sentido tanto a la filosofía como a la práctica política.

[181] Ver Susan Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (en español, México, Siglo XXI). A pesar de la preocupación de Adorno sobre la posible influencia del Instituto en el *Passagen-Werk,* no era el único de los miembros del Instituto que tenía esta apreciación. Löwenthal recuerda: «En este dilema Mesiánico-Marxista, estoy completamente del lado de Benjamin, en realidad soy su pupilo», y menciona que también para Marcuse el motivo utópico Mesiánico jugaba un papel importante, mientras que Horkheimer «en sus últimos años... se aventuró –demasiado para mi gusto– en el terreno del simbolismo religioso concreto» (Leo Lowenthal, «The Integrity of the Intellectual: «In Memory of Walter Benjamin», *The Philosophical Forum:* 150 y 156[182]). Carta de Adorno a Benjamin, 17 de diciembre de 1934, V, p. 1110.

[182] Carta de Adorno a Benjamin, 17 de diciembre de 1934, V, p. 1110.

[183] Ver capítulo 8.

[184] Adorno, «A Portrait of Walter Benjamin», *Prisms,* p. 235.

[185] *Ibid.,* p. 236.

De todos los intentos por aprehender «lo teológico» en la concepción benjaminiana del materialismo histórico[186], el ensayo de Rolf Tiedemann de 1975 sobre las Tesis de la Historia es el más escrupuloso, filológica e intelectualmente[187]. Habiendo tenido acceso, como editor, al manuscrito todavía inédito del proyecto de los Pasajes (y apoyándose específicamente en las entradas del *Konvolut* N) Tiedemann argumenta de manera convincente[188] que al aparecer conceptos místicos o teológicos en las Tesis, éstos tienen una «intención materialista»[189]; «no se piensa aquí en el Mesías en sentido religioso»[190], tal como surge en la nota para las Tesis sobre la Historia: «En el concepto de sociedad sin clases, Marx secularizó el concepto de Era Mesiánica. Y así debía ser»[191]. Pero Tiedemann sabe que esto es sólo la mitad de la cuestión:

> (U)na interpretación de las tesis resultaría parcial si no se preguntara *por qué* Benjamin actuó de este modo: en ciertos puntos vuelve a traducir al lenguaje de la teología aquello que Marx había «secularizado», y que Benjamin creía «que así debía ser»[192].

Tiedemann no puede encontrar una razón *filosófica* para esta reversión de la traducción. Busca, en cambio, causas extrínsecas, y las encuentra en la situación política, de manera urgente «en la alianza (1939) entre Hitler y Stalin»[193]. Pero si esto explica para Tiedemann, el retroceso de Benjamin al lenguaje teológico, en su visión, no lo jus-

[186] Estoy omitiendo de esta discusión a uno de los más competentes e inteligentes intérpretes de Benjamin, uno que además considera que el Mesianismo y la política marxista en Benjamin eran lo mismo. El hecho requiere una explicación. Me refiero a los ensayos de Irving Wohlfarth, un lector brillante de los textos benjaminianos. Como De Man, el método de Wohlfarth es la crítica textual, no la interpretación filosófica. A pesar de los intentos recientes de relativizar las fronteras entre ambos campos, creo que hay una diferencia, una que debe ser tomada en cuenta precisamente al interpretar tan «literariamente» a un escritor como Benjamin. La filosofía (aún una filosofía de imágenes) es conceptual y los conceptos apuntan más allá del texto a un mundo referencial de objetos (si bien a sus atributos superficiales) cuyo significado (aun cuando sólo esté dado en un texto) mantiene un momento de autonomía. Como dijo Adorno, ningún objeto es completamente conocido, y sin embargo la filosofía no puede renunciar a la lucha por ese conocimiento. Por esa razón una interpretación esotérica, totalmente inmanente de los textos de Benjamin, adecuada como lectura *literaria*, no lo es como lectura filosófica. Esta última fija tenazmente su atención en *que* se representa, no meramente en el cómo. Dicho esto, permítaseme agregar que tengo el mayor respeto hacia la obra de Wohlfarth y que reconozco que, en contraste con sus matizados análisis, puede ser que el mío porte el estigma brechtiano del «pensamiento burdo».

[187] El ensayo, «Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?» apareció por primera vez como «Materialien zu Benjamin's Theses Über den Begriff der Geschichte», en la antología del mismo título, editada por Peter Bulthaup (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1975). Una segunda versión, cuya introducción aparece significativamente alterada, aparece bajo el nuevo título en Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwer Walter Benjamins,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1983. Esta versión ha sido traducida (por Barton Byg) como «Historical Materialism or Political Messianism? An Interpretation of the theses On the Concept of History» en *The Philosophical Forum,* special issue on Walter Benjamin, 71-104.

[188] En la primera versión de este ensayo, Tiedemann dirige su argumento explícitamente en contra de Gerhar Kaiser, quien afirma que Benjamin *identifica* teología y política, y «por tanto no seculariza a la teología sino que teologiza al Marxismo» (Kaiser, citado en Tiedemann, «Historischer Materialismus...», p. 80).

[189] Tiedemann, «Historical Materialism...», *The Philosophical Forum,* p. 90.

[190] *Ibid.,* p. 81.

[191] Benjamin (I, p. 1231), citado en Tiedemann, p. 83.

[192] Tiedemann, Historical Materialism..., p. 95.

[193] *Ibid.,* p. 90.

tifica. El esfuerzo de Benjamin por conectar la destrucción revolucionaria con la idea de redención, era en última instancia «un intento por unir lo inconciliable»[194]. En ello Tiedemann ve un resurgir del temprano anarquismo de Benjamin:

> La idea de *praxis* política en las tesis de 1940 tiene más del entusiasmo de los anarquistas que de la sobriedad del Marxismo. Llega a ser una nebulosa mezcla de aspectos del socialismo utópico y del Blanquismo, y produce un mesianismo político que ni puede tomar realmente en serio el mesianismo ni puede ser seriamente traspuesto a la política[195].

En un influyente ensayo escrito en 1972 (antes de que el *Pasagen-Werk* fuera accesible), Jürgen Habermas encuentra igualmente insostenible la posición filosófica de Benjamin en las Tesis, aunque por razones diferentes. Habermas argumenta que la concepción mesiánica de la historia como ruptura radical con el pasado es incompatible con la teoría marxiana de la historia, porque en ésta, precisamente, el desarrollo de la historia empírica es el que crea las tensiones dinámicas de las cuales surge el socialismo. No se puede, afirma Habermas, colocar «una concepción antievolucionista de la historia» como si fuera «una capucha de monje» sobre el marxismo: «Este intento está condenado al fracaso, porque la concepción anarquista del tiempo-ahora, que intermitentemente irrumpe en el destino, simplemente no puede ser integrada en la teoría materialista del desarrollo social»[196]. Habermas interpreta el polo «de redención» del método de Benjamin como un intento por salvaguardar el «potencial semántico del cual dependen los seres humanos para dotar de sentido su mundo de experiencia»[197]. Afirma que Benjamin creía que si las «energías semánticas del mito» se perdieran para la humanidad, «la capacidad poética de interpretar el mundo a la luz de las necesidades humanas sería entonces cancelada»[198]. Independientemente de sus méritos, continúa, esta es una comprensión «conservadora-revolucionaria de la crítica»[199] porque no tiene «relación inmanente con la praxis política»[200]. Es la antítesis del método marxista de *Ideologiekritik*, cuya actitud crítica, según Habermas, Benjamin había abandonado[201]. En su reciente libro,

[194] *Ibid.*, p. 96.

[195] *Ibid.*, p. 95. Tiedemann concluye críticamente: «Las tesis de Benjamin no son menos que un manual para la guerrilla urbana» (*ibid.*, p. 96). Una evaluación mucho más positiva del anarquismo benjaminiano y de su intento por unir teología y política revolucionaria, la proporciona Michael Löwy en su excelente ensayo (que apareció demasiado tarde para ser incorporado en mi discusión sobre este punto) «A l'ecart de tous les courants et à la croisée des chimens: Walter Benjamin», *Rédemption et utopie. Le judaisme libertaire en Europe centrales*, París, PUF, 1988, pp. 121-61.

[196] Jürgen Habermas, «Bewusstmachende oder rettende Kritik-die Aktualität Walter Benjamins», *Zur Aktualität Walter Benjamins,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972, p. 207. «Mi tesis es que Benjamin no encontró solución a su intento de unir Ilustración y misticismo, porque el teórico en él no fue capaz de entender cómo hacer para que la teoría mesiánica de la experiencia fuera útil al materialismo histórico. Otro tanto, creo, debe decirse de Scholem» *(ibid.)*.

[197] Habermas, p. 202.

[198] Habermas, p. 205.

[199] Habermas, p. 211.

[200] Habermas, pp. 212 y 215.

[201] Habermas, p. 206. Aquí Habermas está en desacuerdo con Adorno quien «aparentemente nunca dudó en atribuirle erróneamente a Benjamin la misma intención crítico-ideológica que se encuentra en su propia obra» (*ibid.*, p. 209).

Richard Wolin concuerda en que la actitud conservadora de Benjamin, nostálgica en realidad[202] hacia la tradición, no puede ser reconciliada sin ambigüedades con la política marxista. Sin embargo su valoración de la relevancia de Benjamin «para el materialismo histórico» es más positiva que la de Habermas; ésta radica «precisamente en la actitud reverencial asumida frente a la tradición[203], en tanto esta actitud proporciona «un correctivo decisivo a la habitual devaluación marxista» de la cultura como fenómeno superestructural[204], aun cuando el intento de combinar esta reverencia con el materialismo histórico termine en una ambivalencia filosófica[205].

Así, a pesar de las diferencias entre aquellos que tomaron en serio a Benjamin como filósofo, la opinión mayoritaria indica que su intento de fusionar «teología» y materialismo histórico fracasó, y tal vez estaba destinado a fracasar. Pero si estamos en lo correcto al interpretar que para Benjamin la teología funciona como un eje de experiencia filosófica, y que esto difiere de la función de la «religión» como parte de la superestructura ideológica, tal vez dicha conclusión no resulte inevitable.

10

El método hermenéutico de la Cábala, tal como Benjamin lo entendía, era antihistoricista, despreocupado por mostrar las cosas «como realmente fueron»[206]. Satisfacía la preocupación de Benjamin el hecho de que, en el rescate de la tradición, «los objetos históricos deben ser arrancados de su contexto»[207] por «un puño firme, aparentemente brutal»[208]. En el espíritu de la Cábala, la redención de los «potenciales semánticos» del pasado no resulta un acto de nostalgia[209]. Benjamin creía que los elementos del mito arcaico no tenían ningún significado verdadero en sí, sino sólo en tanto «actuales», como claves para descifrar aquello que es absolutamente nuevo en la modernidad, es decir, su potencial real para lograr una sociedad sin clases. Las

[202] Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, N. York, Columbia University Press, 1982, p. 225. La afirmación de que Benjamin tenía un «conciencia nostálgica» fue sostenida por primera vez por Fredric Jameson en su libro *Marxism and Form: Twentieth-Century Theories of Literature*, Princeton University Press, 1971, p. 82.

[203] Wolin, pp. 264-65.

[204] «El desprecio marxista de la tradición también se pone en evidencia con el empleo irreflexivo del método de crítica de la ideología (...)» (Wolin, p. 265).

[205] Hablando de los «fracasos» en la vida de Benjamin, Wolin escribe: «También debe contarse la resolución reconocidamente ambivalente de su mismo proyecto filosófico general: el intento de combinar los métodos del materialismo y de la metafísica, forzar al absoluto a avanzar desde una constelación no mediada de elementos materiales» (Wolin, p. 272). Wolin en última instancia rechaza la auto-comprensión de Benjamin como filósofo: «Benjamin, a pesar de todas sus irrupciones en las arcanas regiones del misticismo judío sigue siendo, antes que nada, un crítico literario» (*ibid.*, p. 26); «la conciencia estética como garantía de la verdad histórica» era «el marco general» de Benjamin, así como para Bloch y Lukàcs (*ibid.*, p. 27).

[206] V, p. 578.

[207] V, p. 595.

[208] V, p. 592.

[209] Benjamin era crítico frente a una tal conciencia, y la describía como «la función abiertamente regresiva de la teoría de C. Jung sobre las imágenes arcaicas conjuradas por los artistas en su nostalgia ocasionada por la "falta de satisfacción ofrecida por el presente", que los llevaba a "tratar de compensar la unilateralidad del espíritu de la época"» (V, p. 589).

imágenes arcaicas ya no son míticas, sino «genuinamente históricas»[210], en tanto refieren a posibilidades históricas reales y son entonces capaces de cargar de significación política hasta los fenómenos seculares más cotidianos. Esto es visión política. Al mismo tiempo, sobre otro eje interpretativo, el marxismo le proporciona un método para analizar el curso de la historia empírica de la modernidad: la producción de mercancías reifica el elemento mítico, creando dentro de la superestructura una fantasmagoría cultural que, con toda su realidad material, asegura que la promesa utópica del mito permanezca *i*rrealizada. Esto es desmitificación política.

Sin la teología (el eje de la trascendencia) el marxismo cae en el positivismo; sin el marxismo (el eje de la historia empírica) la teología termina en la magia. Las imágenes dialécticas emergen en la «encrucijada entre la magia y el positivismo» pero en este punto cero, ambos caminos son negados, y al mismo tiempo dialécticamente superados.

El problema, tal como el propio Benjamin lo reconocía, radicaba en la construcción: si la sustancia de las imágenes dialécticas debía hallarse en los objetos cotidianos y en los textos profanos, ¿cómo debían ser éstos contextualizados para que su significado teológico (es decir filosófico-político) pudiera ser reconocido? En las primeras notas del *Passagen-Werk* aparecen formulaciones explícitamente teológicas, incluido el pasaje sobre el jugador que se refiere a la repetición «infernal» del tiempo, el «pecado» de someterse al destino, y «el Nombre» como enemigo principal del destino. Al leer el «glorioso primer borrador»[211] del proyecto, Adorno, consideró este pasaje «genial». Pero en el *exposé* de 1935, este discurso desaparece. Como aclara el *Konvolut* N[212], la teología nunca dejaría de animar el proyecto, pero debía volverse invisible. Hemos argumentado que Benjamin adoptó esta estrategia por miedo a que este modo de expresión terminara retrotrayendo el significado de la «nueva naturaleza» al particularismo religioso, en lugar de que esta naturaleza empujara a la teología fuera de la superestructura ideológica, trayéndolo al dominio de la política secular.

A pesar de su afinidad con la descripción de Creuzer de los símbolos teológicos, las imágenes dialécticas son descritas por Benjamin a través de metáforas modernas: el «chispazo de luz» cognitivo que proporcionan «es como la iluminación de un foco fotográfico, las imágenes mismas»[213] son como disparos de una cámara, que «se revelan» en el tiempo como en un cuarto oscuro:

> El pasado ha dejado imágenes de sí mismo en textos literarios que son comparables a las que la luz imprime en una placa fotosensitiva. Sólo el futuro tiene reveladores suficientemente activos como para mostrar perfectamente estas placas»[214].

Estas imágenes deben ser yuxtapuestas como en un film[215]:

[210] V, p. 578.

[211] Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1128.

[212] Especialmente V, p. 588.

[213] V, p. 577.

[214] André Monglod (1930), citado en V, p. 603.

[215] El análisis más inteligente del significado del cine en la epistemología benjaminiana (e inversamente, de la epistemología de Benjamin en el cine) es el ensayo de Miriam Hansen, «Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology». En su interpretación de la «ambivalencia» de la idea de Benjamin del objeto «que devuelve la mirada» y en su explicación del «inconciente óptico» en general, la discusión de Hansen resulta clarificadora porque logra introducir el misticismo benjaminiano en un discurso plenamente «efectivo» (Miriam Hansen, Harvard University Press, en prensa).

> En relación al ritmo moderno que determina esta obra: es característico del cine el contrapunto entre la secuencia de imágenes totalmente esporádicas, que gratifican la profunda necesidad de esta generación de ver desacreditado el «desarrollo» o el «flujo», y la música que la acompaña. También entonces la tendencia en este tipo de obra es a esfumar el «desarrollo» de la imagen de la historia hasta el último detalle y a representar el Advenimiento en la sensación y la tradición a través del desmembramiento dialéctico, como constelación del Ser[216].

El «shock» del reconocimiento con el que la yuxtaposición de pasado y presente es percibido es como la electricidad. (Debe notarse que el shock, la forma fragmentaria de percepción inconsciente en la era moderna no se compara nostálgicamente a una totalidad orgánico-tradicional, sino que es imitada, replicada al nivel de la percepción consciente.) Benjamin compara su propia actividad de «construcción» de imágenes dialécticas con la del ingeniero[217], que «hace explotar» las cosas en el proceso de construirlas. Deja constancia de que en una conversación que tuvo lugar en 1935 con Ernst Bloch en torno al proyecto de los Pasajes: «Establecí de qué manera el proyecto –como en el método de fisión del átomo– libera la enorme energía de la historia que yace encerrada en el «había una vez» de la narrativa histórica clásica»[218].

La explosividad cognoscitiva en sentido político tiene lugar no cuando el presente es bombardeado con utópicos momentos del «tiempo-ahora» «anárquicamente intermitentes» (Habermas), sino cuando el presente *como* tiempo-ahora es bombardeado con fragmentos empíricos, profanos del pasado reciente[219]. Por otra parte, el *Passagen-Werk* no ignora los «desarrollos» empíricos de la historia. Éstos son importantes para el conocimiento crítico, aun cuando no sean en sí, inmediatamente, verdad. Un objetivo temático delineado a través de las entradas en el *Konvolut N* es el de rastrear la historia de la idea de progreso desde su significado ilustrado original como *parámetro crítico* con el que se juzgan las limitaciones del curso real de la historia[220]. Benjamin anota: «La difamación del espíritu crítico comienza inmediatamente después de la victoria de la burguesía en la Revolución de Julio (1830)»[221]. A partir de allí los pensadores burgueses que todavía tenían reservas fueron orillados a una posición defensiva»[222]. Una alternativa era afirmar el progreso sólo en el ámbito limitado de la ciencia, no de la sociedad:

> Con Turgot (1844) el concepto de progreso todavía tenía una función crítica. Hizo posible llamar la atención de la gente sobre todo hacia los movimientos regresivos en la historia. De manera significativa, Turgot creía que el progreso estaba garantizado, antes que nada, en el ámbito de la investigación matemática[223].

[216] Notas tempranas, pp. 27-29, V, 1012.
[217] V, p. 572.
[218] V, p. 578.
[219] V, p. 576.
[220] V, p. 598.
[221] V, p. 594.
[222] V, p. 599.
[223] V, p. 594.

Otra alternativa era juzgar el progreso histórico a partir del parámetro crítico *teológico* de la redención. Benjamin cita al metafísico Hermann Lotze (1864) quien se negaba a identificar la evolución de la ciencia o de la sociedad humana con la verdad:

> A pesar de estar inspirada en nobles sentimientos, es sin embargo un entusiasmo irreflexivo y apresurado que olvida los reclamos de épocas o de hombres individuales, que ignora todo su infortunio, en tanto la humanidad en general progrese... Nada puede ser.... progreso si no supone un incremento de la felicidad y de perfección en esas mismas almas que sufrieron antes ese destino imperfecto»[224].

La «Ur-historia del siglo XIX» es un intento de construir imágenes históricas que yuxtapongan el potencial utópico original de lo moderno (en las que los elementos arcaicos, míticos encuentran contenido histórico, *no mítico*) con su bárbara y catastrófica realidad presente. Apunta a la capacidad de «shock» de estas imágenes yuxtapuestas para provocar el despertar revolucionario. De aquí que: «No tengo nada para decir, sólo para mostrar»[225]. Y sin embargo, cuando Benjamin intentó, como en el primer ensayo sobre Baudelaire, dejar que el montaje de hechos históricos hablara por sí mismo, corrió el riesgo de que los actores absorbieran estos «shocks» de la misma manera distraída, con la misma conciencia soñolienta con la que absorbían sensaciones al vagabundear por las calles de la ciudad, o al caminar por los pasillos de los grandes almacenes. El peligro era que el lector común de la obra no pudiera captar el sentido, y que éste resultara accesible sólo a los iniciados.

La Tesis de Filosofía de la Historia no fueron escritas para su publicación como ensayo separado, por temor a que «dejaran la puerta abierta para entusiastas malosentendidos»[226]. Pero tienen una intención didáctica, y proporcionan al lector la iniciación necesaria para el *Passagen-Werk.* La primera tesis es una imagen alegórica. Nos dice que, escondido en el muñeco llamado «materialismo histórico, que juega ajedrez, el enano de la teología ("un maestro jugador de ajedrez") está moviendo los hilos. La teología "como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno"»[227]. Pero las tesis siguientes, inmediatamente muestran al enano y muestran sus atributos, para que no podamos olvidar nada de lo escondido. Recordar que la teología da vida al materialismo histórico, pero mantener esta idea invisible porque llamarla por su nombre haría desvanecer su verdad –esta es la última advertencia de Benjamin. Respetémosla y, otra vez, ocultemos al enano de la teología.

224 Lotze, *Mikrokosmos* (1858), citado en V, p. 599.
225 V, p. 1030.
226 Carta de Benjamin a Karplus, abril 1940, I, p. 1227.
227 *Tesis de Filosofía de la Historia,* I, p. 693.

8

El mundo de ensueños de la cultura de masas

1

La armazón teórica visible del *Passagen-Werk* descansa en una teoría sociopsicológica secular de la modernidad como mundo de ensueño, y en una concepción del «despertar» colectivo como sinónimo de la conciencia de clase revolucionaria. Ya hemos encontrado a menudo estas formulaciones. En sus comentarios a la obra, Benjamin fue bastante lejos en el desarrollo de estas ideas, como un intento por dotarse de una base teórica que sostuviera, de manera no teológica, la cada vez más elaborada construcción del proyecto. Su intento no fue del todo exitoso. La teoría mezcla elementos del Surrealismo y de Proust, de Marx y de Freud, con rasgos de las generaciones históricas y de la cognición infantil, en una combinación unida por medios más literarios que lógicos. Sin embargo, la calidad de la experiencia histórica que Benjamin trataba de capturar en este montaje teórico se trasmite y resulta vital para su proyecto. Además (y ello justifica tratarla aquí de manera sistemática, a pesar de cierta repetición) la teoría resulta única en su enfoque de la sociedad moderna, ya que toma en serio la cultura de masas, no como el origen de la fantasmagoría de la falsa conciencia, sino como la fuente de la energía colectiva capaz de superarla.

A partir de los escritos de Max Weber[1], se ha transformado en un lugar común de la teoría social la afirmación de que la esencia de la modernidad es la desmitificación y desencantamiento de un mundo social. En contraste, y de acuerdo con la visión del Surrealismo, el argumento central de Benjamin en el *Passagen-Werk* era que, bajo las condiciones del capitalismo, la industrialización había producido un

[1] Ciertos intérpretes de Weber (por ej. Reinhard Bendix), que se basan particularmente en sus primeras obras, identifican el proceso de racionalización con la evolución misma de la historia. Otros (W. Mommsen, por ej.) señalan correctamente que en las últimas partes de *Wirtscahft und Geselschaft*, Weber entendía la racionalización como un tipo ideal, una forma fundamental de dinámica estructural de la sociedad, cuya aparición no era privativa de Occidente ni sinónimo de su desarrollo. (Ver Mommsen, W., «Rationalisierung und Mythos bei Max Weber» en Karl Heinz Bohrer, ed. *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1983, pp. 382-402.)



Figura 8.1. Giovanni Battista Piranesi, Antichità romane II, siglo XVIII.

re-encantamiento del mundo social (figs. 8.1[2] y 8.2), y a través de él, una «reactivación de los poderes míticos»[3]. La tesis de Weber se basaba en el triunfo de la razón abstracta, formal, en los siglos XVIII y XIX, como principio organizador de las estructuras de producción, del mercado, de la burocracia de Estado y de formas culturales como la música y el derecho. Benjamin no habría desmentido estas observaciones. Pero si las instituciones sociales y culturales se habían racionalizado en lo formal, este proceso permitió que el contenido fuese entregado a las más distintas fuerzas[4]. Bajo la superficie de una racionalización sistémica creciente, en un nivel «onírico» inconsciente, el nuevo mundo urbano-industrial fue plenamente re-encantado. En la ciudad moderna, como en los ur-bosques de otra época, el «rostro amenazante y seductor»[5] del mito está vivo en todas partes. Se asoma en los carteles publicitarios que

[2] Benjamin sugiere que los grabados de la antigua Roma de Piranesi fueron «probablemente» la fuente de la declarada «predilección natural» de Baudelaire por esta ciudad («Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, p. 593).

[3] V, p. 494. Siguiendo a Weber, se podría argumentar que el líder carismático se vuelve deseable como una forma de escapar a la jaula de hierro de la racionalización de la modernidad, mientras que para Benjamin, el fascismo es una *extensión* del reencantamiento del mundo y del ilusorio estado de ensoñación del hombre-masa (mientras que para Adorno y Horkheimer en *Dialektik der Aufklärung*, el fascismo es visto como una extensión de la misma racionalidad moderna).

[4] En este punto, a su vez, Weber podría haber estado de acuerdo. Weber describe la modernización como un proceso de «racionalización» en el sentido formal-instrumental, no en el sentido sustantivo de razón. Mommsen cita un pasaje de la famosa conferencia «Wissenschaft als Beruf» en el que, anticipando a los surrealistas, reconoce en la modernidad un retorno de los «antiguos y numerosos dioses»; sólo que «desencantados y por tanto en la forma de fuerzas impersonales», que «salen de sus tumbas, luchan por dominar nuestras vidas y comenzar otra vez su eterna lucha entre ellos» (Weber, citado en Mommsen, «Rationalizierung...», *Mythos und Moderne*, p. 390).

[5] V, p. 96.



Figura 8.2. Anuncios murales, Alemania, siglo XX.

anuncian «pasta dental para gigantes»[6], y se escucha el murmullo de su presencia en los planes urbanos más racionalizados que, «con sus calles uniformes y sus hileras infinitas de edificios, han realizado el sueño arquitectónico de los antiguos: el laberinto»[7]. Aparece, a manera de prototipo, en los pasajes, donde «las mercancías están suspendidas y se empujan unas a otras en una confusión tan infinita, que (parecen) imágenes provenientes de nuestros sueños más incoherentes»[8].

En el siglo XIX temprano, los románticos alemanes, en protesta contra la racionalidad de la Ilustración invocaron un renacimiento de la mitología, aquello que Shelling denominó un nuevo «simbolismo universal» basado en «las cosas de la naturaleza» que «al mismo tiempo significan y son»[9]. En el siglo XX Benjamin decía: «la nueva naturaleza» de la industria cultural ha generado todo el poder mítico para un «simbolismo universal» como el que habrían deseado estos Románticos. Pero el

[6] *Einbahnstrasse,* V, p. 132.

[7] V, p. 1007.

[8] V, p. 993.

[9] «Todo simbolismo debe surgir de la naturaleza y volver a ella. Las cosas de la naturaleza al mismo tiempo son y significan... *Sólo* en la mitología *hay un verdadero material simbólico: pero la mitología misma sólo es posible primero a través de la relación de sus formas con la naturaleza...* El renacimiento de una visión simbólica de la naturaleza sería así el primer paso hacia la restitución de una verdadera mitología» (Schelling, citado en Manfried Frank, *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie,* I. *Teil,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1982, p. 198).

romanticismo había supuesto equivocadamente que el arte sería la fuente de una regeneración de la mitología, en lugar de apostar a la creatividad del industrialismo, en su mayor parte anónima y crecientemente dependiente de la habilidad técnica. Por ejemplo, si Wagner en la época tardo-romántica había concebido al genio artístico individual como el fabricante de un mundo mítico totalizador a través del arte[10], los productores de la moderna «imaginación» colectiva eran, como subrayaba el *exposé* del *Passagen-Werk*, los fotógrafos, los artistas gráficos, los diseñadores industriales, los ingenieros y esos artistas y arquitectos que de ellos aprendían.

«Las fuerzas míticas» están abundantemente presentes en la nueva tecnología industrial, en realidad «los dioses son favorables a este espacio de transición al despertar en el que hoy vivimos»[11]. Benjamin se muestra como heredero de la tradición romántica al valorar la presencia de los dioses como un signo auspicioso. Ello augura cambio social. Estos poderes pueden ser afirmados si se liberan del yugo reificador de la sistematización mitológica. Hablar de «dioses» es representar en un lenguaje humano los poderes ominosos y aún desconocidos de la tecnología. Pero los símbolos míticos son tan transitorios como el cambiante momento histórico que los genera. De aquí que: «Esta penetración del espacio por los dioses debe ser entendida como un destello luminoso»:

> La falla fundamental del neoclasicismo es que construye para los dioses justo a través de un tipo de arquitectura que es contraria a los términos esenciales para establecer contacto con ellos (una arquitectura mala, reaccionaria)[12].

No se debe deplorar la presencia de los dioses, su nueva pisada en esta tierra, sino el intento de construirles un hogar permanente.

Los románticos pretendían enraizar su «nueva mitología» en la cultura tradicional, pre-industrial. Benjamin rechazaba frontalmente el conservadurismo social que la teoría *völkish* habían asumido en su época[13]. Los surrealistas también hablaban de una nueva mitología[14] e iban directamente al grano. En lugar de buscar inspiración en la cultura folk o, como en el caso del neoclasicismo, de pegar los símbolos de los mitos antiguos sobre las formas actuales, los surrealistas consideraban que la siempre cambiante nueva naturaleza del paisaje urbano-industrial era en sí maravillosa y mítica. Sus musas, tan transitorias como la moda de primavera, eran las estrellas del escenario y la pantalla, las revistas ilustradas y los anuncios de las carteleras. Benjamin nombra a «las musas del surrealismo»: Luna, Cleo de Merode, Kate Greenaway, Mors, Friederike Kempner, Baby Cadum, Hedda Gabler, Libido,

[10] Wagner veía en el *Volk* la verdadera fuente del manantial del arte, pero el artista individual debía dar expresión a ese espíritu del pueblo (ver Frank, *Der kommende Gott*, pp. 226-31).

[11] V, p. 1021.

[12] V, p. 1021.

[13] Se ha señalado que los Románticos en general no se adherían a una concepción nacionalista de la «comunidad» humana y que, a diferencia de sus seguidores del siglo XX, su concepto de *Volk* tenía implicaciones políticas progresistas. «Una mitología universal (según Schelling) no sólo unificaba a un *Volk* en una nación; suponía literalmente «la reunificación de la humanidad», es decir una comunidad supranacional sin separación entre derecho privado y derecho público, sin brecha entre sociedad y estado. Es decir un pensamiento que permanece vivo en la idea marxiana de una «clase humana universal» (Frank, *Der kommende Gott;* p. 203).

[14] «Aragon: new mythology», apuntada bajo el título «Nuevo significado de los Pasajes», en la nota 9 del *exposé*, V, p. 1215.

Angelika Kauffmann, la Condesa Geschwitz»[15]. En *Le paysan de Paris* de Louis Aragon, al que Benjamin todavía en 1934 consideraba «el mejor libro sobre París»[16], el narrador, el «campesino» de París, vagabundea intoxicado, en compañía de estas musas a través de nuevo paisaje natural de las mercancías fetichizadas, como su contraparte agraria de otra época podría haber vagabundeado a través de un bosque encantado. La Torre Eiffel se le aparece como una jirafa; Sacre Coeur es un ictiosauro[17]. Los tanques de gas se elevan en las estaciones de servicio, titilando con el aura de las divinidades:

> Son los grandes dioses rojos, los grandes dioses amarillos, los grandes dioses verdes (...). Nunca antes los seres humanos se sometieron así a una visión tan bárbara del destino y la fuerza. Escultores anónimos... han construido estos fantasmas metálicos (...). Estos ídolos tienen un parecido de familia que los vuelve aterradores. Decorados con palabras inglesas y con otras recién creadas, con un largo brazo flexible, una cabeza informe y luminosa, un único pie y un vientre estampado de número, estos expendidores de gasolina tienen el porte de los dioses egipcios, o de esas tribus caníbales que sólo adoran la guerra. ¡Oh Texaco motor oil, Shell, Esso! ¡Nobles inscripciones del potencial humano! Pronto nos presignaremos ante tus manantiales, y los más jóvenes de nosotros perecerán por haber visto sus ninfas en la nafta[18].

La irreverencia hacia los valores culturales tradicionales era un rasgo fundamental del humor surrealista. Daumier y Grandville fueron precursores de este método crítico, que se volvió una característica general de la sensibilidad moderna. Ya sea que las banalidades más actualizadas de la vida cotidiana sean animadas con el aura de los antiguos (fig. 8.3) o que los antiguos mismos se actualicen (figs. 8.4 y 8.5), el resultado es el mismo, unir mito, naturaleza concreta e historia de tal modo que la pretensión mítica de expresar verdades trascendentes y eternas resulta desacreditada –así como la lógica que va desde esta pretensión a la política reaccionaria o conservadora–. Benjamin anota: «La Humanidad partirá reconciliada de su pasado, *y una* forma de estar reconciliado es la alegría»[19]. Luego cita a Marx:

> La historia es radical, y atraviesa muchas fases al conducir a una vieja forma a la tumba. La última fase de una forma histórica mundial es la comedia (Komödie). Los dioses de Grecia que ya habían sido trágicamente heridos en el Prometeo Encadenado de Esquilo, tuvieron que morir otra vez cómicamente en los diálogos de Luciano. ¿Por qué este curso de la historia? Para que la humanidad abandone su pasado con alegría[20].

[15] V, p. 1006 (otra lista incluye: «Balhorn, Lenin, Luna, Freud, Mors, Marlitt, Citroen». Estas musas, ocultas en las 135 páginas sobre el Passage de l'Opera, eran tan efímeras que muchas de ellas se habían desvanecido completamente en el reconocimiento público. Kate Greenway, una ilustradora de libros infantiles del siglo XIX, era un nombre conectado con el estilo victoriano de ropa infantil; Baby Cadum era la imagen publicitaria del jabón Cadum; Hedda Gabler era la heroína feminista de Ibsen; «Libido», el instinto de vida en Freud, representaba la transitoriedad misma. Benjamin también nombra al «viajero internacional Mickey Mouse» como una «figura del sueño colectivo» (Ensayo sobre la Obra de Arte, I, p. 462).

[16] V, p. 1207.

[17] V, p. 1208.

[18] Louis Aragon, *Le paysan de Paris,* París, Gallimard, 1953, p. 145. Benjamin: «Los poderes de la metrópolis: los tanques de gas» (V, p. 1207, nota 3 de *exposé* sobre «el mejor libro sobre París»).

[19] V, p. 583.

[20] V, p. 583.



Figura 8.3. La modernidad misma como antiguedad:
Nils Ole Lund, «Clasicismo», 1984.




Figuras 8.4 y 8.5. Renovando a los antiguos: Herbert Bayer, 1930.

Benjamin comenta: «El surrealismo es la muerte del siglo pasado a través de la farsa»[21].

Pero hay algo además del shock del humor en la nueva mitología del surrealismo. Si el sentimiento modernista trivializa aquello que es convencionalmente honrado, también ocurre lo contrario: lo trivial se transforma en objeto de reverencial. Para el campesino de Aragon, lo milagroso emana de los fenómenos más mundanos: una tienda de peletería, un sombrero alto, un electroscopio de hojas doradas, la vitrina de un peluquero[22]. Lejos de escapar hacia las antiguas formas, la percepción surrealista aprehende directamente la esencia «metafísica»[23] de las nuevas formas, esencia que no está más allá de la historia sino dentro de ella:

> Comencé a darme cuenta que el reino (de estos nuevos objetos) estaba construido sobre su novedad, y que sobre su futuro brillaba una estrella mortal. Se me revelaban, así, como tiranos transitorios, como agentes del destino ligados de algún modo a mi sensibilidad. Finalmente caí en la cuenta de que tenía la intoxicación de lo moderno[24].

Lo que distingue a los dioses de esta mitología moderna es su susceptibilidad al tiempo. Pertenecen la mundo profano, interno de la historia humana, en el que sus

[21] V, p. 584.

[22] Aragon, *Le paysan de Paris,* p. 142.

[23] Aragon, *Le paysan de Paris,* pp. 141-143. Se ha señalado que «lo mítico en Aragon describe una experiencia en la que se supera, y en los momentos de iluminación se elimina la separación usual entre conciencia y materia concreta, subjetividad y naturaleza» *(Hans Freir, «Odysee eines Pariser Bauern: Aragons Mythologie moderne und der Deutsche Idealismus», Mythos und Moderne,* pp. 165-66).

[24] Aragon, *Le paysan de Paris,* p. 141.

poderes son fugaces. En síntesis, estos dioses pueden morir. En realidad, la transitoriedad es la base misma de su poder, como reconoce Aragon:

> Fue claro para mí que la humanidad está llena de dioses, como una esponja inmersa en el cielo abierto. Estos dioses viven, alcanzan el apogeo de su poder, y luego mueren, dejando sus perfumados altares a otros dioses. Son los principios mismos de cualquier transformación total. Son la necesidad del movimiento. Estaba entonces, vagabundeando intoxicado entre miles de concreciones divinas. Comencé a concebir una mitología en movimiento. Merecía en rigor el nombre de mitología moderna. La imaginé con este nombre[25].

Aunque Aragon ve al mundo moderno como mundo mítico, no ordena esta visión en un sistema mitológico que explique (y legitime) lo dado[26]. En cambio, Aragon registra un hecho que la teoría de la racionalidad instrumental reprime: la realidad moderna en este estadio aún primitivo de industrialización *es* mítica[27], y el traer a la conciencia este hecho de ninguna manera elimina la posibilidad de una crítica, en realidad es un prerrequisito de toda crítica. El mismo Aragon sugiere tal crítica. Reconoce que los nuevos dioses de los tanques de gasolina existen porque los humanos «delegan» su «actividad a las máquinas», transfiriéndoles «la facultad de pensamiento»: «En realidad piensas esas máquinas. En la evolución de este pensamiento han superado su utilidad anticipada»[28]. Trabajan a tal velocidad que «alienan» a la gente de «sus propios yos», engendrando en ella «un terror pánico» frente al destino mecánico: Hay una forma moderna de tragedia: es una suerte de enorme mecanismo que gira, pero ninguna mano está en el timón»[29].

2

La entusiasta respuesta brindada por Benjamin a Aragon no le impidió reconocer, desde el comienzo, los peligros del surrealismo como modelo para su propio trabajo. Los surrealistas se colocaban intencionalmente en un estado de ensoñación para registrar las imágenes de la realidad moderno. Gozaban esta experiencia onírica que, a pesar de su exposición en público, pertenecía a un mundo privado individual en el que la acción tenía implicancias políticas anarquista. La insistencia benjaminiana en el sentido de que el sueño era «un fenómeno colectivo»[30] contrastaba

[25] Aragon, *Le paysan de Paris,* p. 143. Ante el peligro de demolición, los Pasajes «se han transformado en santuarios de un culto de lo efímero» (*ibid.*, citado en V, p. 140). «La arquitectura es el testigo más importante de la "mitología" latente». Y la arquitectura más importante del siglo XIX es el pasaje (V, p. 1002).

[26] Para Aragon «la mitología apenas se despliega en forma de relato. Las estructuras narrativas de los relatos mitológicos, y con ellos, la forma genealógica de la explicación mitológica de la realidad existente, no son objeto de su interés» (Freier, «Odyssee eines Pariser Bauern», *Mythos und Moderne,* p. 164).

[27] «Sólo he entendido que el mito es sobre todo una realidad» (Aragon, *Le paysan de Paris,* p. 140).

[28] Aragon, *Le paysan de Paris,* p. 146.

[29] Aragon, *Le paysan de Paris,* p. 146.

[30] «Concebimos al sueño, 1) como un fenómeno histórico, 2) como un fenómeno colectivo» (V, p. 1214, nota 8 del *exposé* de 1935).

significativamente con esta concepción. Este «colectivo que sueña»[31] era reconocidamente «inconsciente» en un doble sentido: por un lado, por su distraído estado de ensoñación, y por el otro porque era inconsciente de sí mismo, compuesto por individuos atomizados, consumidores que imaginaban que su mundo soñado, mundo de mercancías era distintivamente personal (a pesar de toda la evidencia en contrario) y que vivían su pertenencia a la colectividad sólo en el aislado y alienante sentido de ser un componente anónimo de la multitud[32].

Aquí radicaba una contradicción fundamental de la cultura industrial capitalista. Un modo de producción que privilegiaba la vida privada y basaba su concepción del sujeto en el individuo aislado había creado formas completamente nuevas de existencia social –espacios urbanos, formas arquitectónicas, mercancías de producción masiva y experiencias «individuales» infinitamente reproducidas– que engendraban identidades y conformidades en la vida de la gente, pero no solidaridad social, ningún nivel novedoso de conciencia colectiva en torno a su comunalidad y, por tanto, ninguna forma de despertar del sueño en el que estaban envueltos[33]. Aragon expresó involuntariamente esta contradicción al representar como individuales estas nuevas experiencia míticas, aun cuando fueran suscitadas por objetos comunes; sus escritos reflejaron la experiencia ilusoria de la existencia de la masa, en lugar de trascenderla[34]. El objetivo de Benjamin no era representar el sueño, sino disiparlo: las imágenes dialécticas dibujarían imágenes de ensueño en estado de vigilia, y el despertar era sinónimo de conocimiento histórico:

> En la imagen dialéctica, el pasado de una época particular (...) aparece ante los ojos de (... una época actual particular) en la que la humanidad, restregándose los ojos, reconoce precisamente a este sueño *en tanto* sueño. Es en este momento que el historiador asume la tarea de interpretación del sueño[35].

Los surrealistas quedaron «atrapados en el mundo de sueños»[36]. El intento de Benjamin, en oposición a Aragon, «era no dejarse arrullar dentro del sueño o la mitología», sino «penetrar todo con la dialéctica del despertar»[37]. Este despertar comenzaba allí donde los surrealistas y otros artistas de la vanguardia se habían detenido, cuando al rechazar la tradición cultural cerraron sus ojos también ante la his-

[31] V, p. 492.

[32] Los románticos habían anticipado este problema. Schelling, por ejemplo, aunque rechazaba explícitamente «el elogio impotente de las eras pasadas y la condena ineficaz al presente», reconocía «la incapacidad de justificarse... de una sociedad atomizada» (Frank, *Der kommende Gott*, p. 195).

[33] Benjamin comenta a S. Giedion: «El siglo XIX: Sorprendente interpenetración de tendencias individualistas y colectivistas. Casi como en ninguna época anterior, todas las acciones eran catalogadas como "individualistas" (ego, nación, arte). Sin embargo, soterradamente, en las áreas cotidianas tenía que crear, como en éxtasis, elementos de una formación colectiva... Tenemos que fijarnos en esta materia prima, en estos edificios grises, mercados, almacenes, exposiciones» (Giedion, citado en V, p. 493).

[34] «Porque (Aragon) individualiza lo mítico, su punto de conexión con las formas colectivas de conciencia es sólo imaginario (basado en), experiencias individuales por las cuales lo universal no puede volverse concreto» (Freier, «Odyssee eines Pariser Bauern», *Mythos und Moderne*, p. 167).

[35] V, p. 580.

[36] V, p. 1014.

[37] V, p. 1214

toria. Contra la «mitología» de Aragon, el *Passagen-Werk* «apunta a disolver la mitología en el espacio de la historia»[38].

Para la concepción de Benjamin resultaba crucial el que este «espacio de la historia» se refiriera no sólo al siglo anterior, sino a la ontogénesis, a la historia «natural» de la infancia, específicamente a la infancia de su propia generación, nacida al final del siglo.

> ¿Cuáles son los ruidos del despertar matutino que se mueven en nuestros sueños? La «fealdad» (del kitsch decimonónico), lo «anticuado» son sólo embozadas voces matutinas que hablan desde nuestra niñez[39].

La teoría benjaminiana de la ensoñación colectiva como fuente de la energía revolucionaria presente exige una comprensión del significado de la infancia para su teoría de la cognición, un rodeo que nos permitirá volver al Surrealismo con una percepción más clara de aquello que Benjamin consideraba como el potencial político de este movimiento intelectual.

3

> (El *Passagen-Werk*) tiene que ver con (...) el logro de la más extrema concreción de una época, tal como aparece una y otra vez en los juegos infantiles, en un edificio, en una situación de vida[40].
>
> El juego en el que los niños construyen una pequeña frase a partir de palabras dadas. Este juego parece haber sido hecho para ordenar mercancías en exhibición. Binoculares y semillas florales, tornillos y cheques, maquillaje y animales disecados, pieles y revólveres[41].

Los niños, escribe Benjamin, no están tan intrigados por el mundo actuado que los adultos han creado como sus productos desechados. Son atraídos por las cosas aparentemente sin valor, sin intencionalidad: «Al usar estas cosas no imitan tanto las obras de los adultos, sino que juntan, en los artefactos producidos en el juego, materiales de tipo diferente en una nueva relación intuitiva»[42]. No era diferente la aproximación cognitiva de Benjamin a los fenómenos inatendidos, descartados, del siglo XIX. Ningún pensador moderno, con la excepción de Jean Piaget, tomó más seriamente en cuenta a los niños para desarrollar una teoría de la cognición. Los libros infantiles del siglo XIX constituían una de las porciones más valoradas de su tesoro:

[38] «Mientras en Aragon permanece un elemento impresionista –"la mitología"– (y este impresionismo es el responsable de mucho filosofemas vacíos en el libro), aquí encontramos la disolución de la "mitología" en el espacio de la historia» (V, p. 104).

[39] V, p. 1214.

[40] Carta a Scholem, 15 de marzo de 1929, p. 1091. Ver su carta a Kracauer (25 de febrero de 1928): «... (P)recisamente *este* estudio sobre París (... está) muy cerca de mi interés en los juguetes infantiles, y si ves la mención (en él) de los dioramas, etc. sabrás qué esperar de él» (V, p. 1084).

[41] V, p. 994.

[42] *Eibahnstrasse*, IV, p. 93.

su colección de libros[43]. Confesaba que no había muchas cosas «en el dominio de los libros con las que tenga una relación tan cercana»[44]. Scholem dio testimonio de la significación de los niños para Benjamin y señaló que tomaba muy en serio el proceso cognitivo de la remembranza de su propia niñez.

> Es una de las más importantes características de Benjamin el que durante toda su vida se sintió atraído con una fuerza casi mágica por el mundo y las maneras infantiles. Este mundo fue uno de los temas recurrentes de sus reflexiones y, en verdad, sus escritos sobre la cuestión están entre sus piezas más perfectas[45].

Benjamin consideraba que el juego infantil con las palabras «era más afín al lenguaje de los textos sagrados que al lenguaje coloquial de los adultos»[46]. Solía decir que la notoriamente difícil introducción filosófica a su estudio sobre el *Trauerspiel* tenía como «clave secreta» de entrada al texto, la canción de cuna «Salta sobre la raíz y la piedra, cuídate del pedrejón, no te quiebre un hueso»[47]. La imaginería del mundo infantil aparece de manera tan persistente a lo largo de toda la obra de Benjamin que resulta sorprendente la omisión de una seria discusión en torno a su significación teórica en prácticamente todos los comentarios. Tal vez ello sea síntoma de la represión de la infancia y de sus modos congnoscitivos, que precisamente Benjamin consideraba un problema de la mayor significación política.

Piaget y Benjamin estaban de acuerdo en que la cognición infantil era un estadio de desarrollo tan completamente superado que para el adulto aparecía como prácticamente inexplicable. Piaget se limitaba a ver desaparecer el pensamiento infantil. Los valores de su epistemología se inclinaban hacia el lado adulto del espectro. Su pensamiento refleja, en el eje del desarrollo ontogenético, el supuesto de la historia como progreso que Benjamin consideraba la marca de la falsa conciencia burguesa. Obviamente, el interés de Benjamin no se dirigía al desarrollo secuencial de las etapas de la razón abstracta, formal, sino hacia aquello que se perdía en el camino. Scholem escribió que estaba fascinado por «(...) el aún no distorsionado mundo del niño y su imaginación creativa, al que (como metafísico) describe con maravillado asombro y al mismo tiempo trata de penetrar conceptualmente»[48].

Aquello que Benjamin hallaba en la conciencia infantil, que era desterrado por la educación burguesa y que resultaba tan crucial para redimir (bajo una nueva forma) era precisamente la conexión entre percepción y acción que distinguía la

[43] «Aussicht ins Kinderbücher» (1026) y «ABC-Bücher von hundert Jahren» (1928), IV, p. 609. En 1985 la colección de libros de Benjamin fue traída al Institut für Jugendbuchforschung de la Universidad de Frankfurt, bajo la dirección de Klaus Doderer. Durante su viaje a Moscú en 1927, Benjamin apuntó en su diario una discusión sostenida con un coleccionista ruso de libros infantiles en torno a su «gran plan» de una obra de documentación que sería titulada «Fantasía» (IV, p. 1049).

[44] IV, p. 1049.

[45] Scholem, «Walter Benjamin», *On Jews and Judaism in Crisis: Selected Essays,* Schocken Books, N. York, 1976, p. 175 (Scholem se refiere a «Berliner Chronik» y *Berliner Kindheit um 1900).*

[46] Scholem, «Walter Benjamin», *On Jews and Judaism,* p. 193.

[47] *Ibid.,* p. 185.

[48] *Ibid.,* p. 175.

conciencia revolucionaria en los adultos. Esta conexión no era causal en el sentido conductista de una reacción estímulo-respuesta. Era en cambio una forma activa, creativa, de mímesis, que involucraba la habilidad de hacer correspondencias por medio de una fantasía espontánea.

> «Los cajones (del pupitre infantil) deben transformarse en arsenal y en zoológico, en museo del crimen y en cripta. Poner todo en orden» sería tanto como demoler una construcción llena de castañas espinosas que son como garrotes con púas, papel de estaño que es plata atesorada, ladrillos que son ataúdes, cactus que son postes totémicos, y moneditas de cobre que son escudos[49].

La «señal» revolucionaria que «surge del mundo en el que vive el niño y desde el cual da órdenes»[50] es la capacidad de invención receptiva basada en la improvisación mimética. La percepción y la transformación activa son los dos polos de la cognición del niño: «Todo gesto infantil es un impulso creativo que corresponde exactamente a un impulso receptivo»[51].

Los experimentos de Piaget, diseñados para comprobar respuestas universales y predecibles, privilegiaban precisamente aquella racionalidad formal-abstracta que según Weber sería el emblema de la razón moderna[52]. A Benjamin le interesaba la espontaneidad de respuesta creativa que la socialización burguesa habría destruido. La teoría de Piaget trataba la cognición ligada a la acción, sólo como la forma cognitiva más primitiva (en el período pre-verbal sensorio-motor) e ignoraba la cognición mimética una vez que el niño adquiere el lenguaje. En los experimentos de Piaget, el juego fantástico del niño, la constitución de mundos meramente posibles, tendía a ser registrada como un error cognitivo. En contraste, para Benjamin, la naturaleza primordial de las reacciones motores constituía una razón para prestarles atención. Como evidencia de la «facultad mimética», éstas eran fuentes de un lenguaje gestual que Benjamin consideraba más fundamental para la cognición que el lenguaje conceptual[53]. La idea benjaminiana de «experimento» consistía en observar los gestos de los niños al pintar, bailar y especialmente en el teatro, ya que ello permitía «una *irrefrenada* descarga de la fantasía infantil»[54]. En las representaciones teatrales infantiles:

[49] *Einbahnstrasse*, IV, p. 115.

[50] Walter Benjamin (con Asja Lacis) «Programm eines proletarischen Kindertheaters», II, p. 766.

[51] «Programm eines proletarischen Kindertheaters», II, p. 766.

[52] Todo el proyecto de Piaget de fundamentar un psicología cognitiva universal permanece inmune a esta especificidad histórica del desarrollo de operaciones racionales formales. Esta deficiencia se vuelve especialmente problemática en la aplicación intercultural de sus tests (ver Susan Buck-Morss, «Socio-Economic Bias in the Theory of Piaget and its Implications for the Cross-Culture Controversy», *Jean Piaget: Consensus and Controversy*, N. York, Sohan & Celia Modgil, Rinehart and Winston, 1982).

[53] Benjamin, «Probleme der Sprachsoziologie» (1935), reseña de la literatura en la sociología lingüística reconoce los escritos de Piaget, pero obviamente está más interesada en los que Piaget considera como el estadio más primitivo, «egocéntrico» del uso infantil del lenguaje (opuesto al lenguaje «socializado»), en tanto este estadio está «ligado a la situación», es decir a la actividad del niño: el lenguaje egocéntrico es una forma de pensamiento que surge cuando la actividad se interrumpe (III, p. 474).

[54] «Programm eines prolearischen Kindertheaters», II, p. 768.

> Todo está cabeza abajo, y así como el amo sirve al esclavo durante las Saturnalia Romana, así en esas representaciones los niños se yerguen en el escenario para enseñar y educar a sus atentos educadores. Aparecen nuevas fuerzas y nuevos impulsos (...)[55].

La cognición infantil estaba investida de poder revolucionario porque era táctil y por tanto ligada a la acción, y porque más que aceptar el sentido dado de las cosas, los niños llegaban a conocer los objetos asiéndolos y usándolos de manera creativa, extrayendo de ellos nuevas posibilidades de significado. Paul Valéry (con cuyas obras Benjamin estaba muy familiarizado) había escrito:

> Si están sanos y bien, todos los niños son absolutos monstruos de actividad (...) desgarran, rompen, construyen, siempre están haciendo algo! Y lloran si no encuentran nada mejor que hacer (...). Podría decirse que sólo son conscientes de lo que existe a su alrededor en la medida en que pueden actuar sobre las cosas, o a través de ellas, no importa de qué modo: la acción, en realidad, es lo que cuenta (...)[56].

La socialización burguesa ha suprimido esta actividad: parloteando la respuesta «correcta», mirando sin tocar, resolviendo problemas «con la cabeza», sentados pasivamente, aprendiendo a hacer sin pistas visuales[57], estos comportamientos adquiridos van a contrapelo de las inclinaciones infantiles. Además, de aquí podría concluirse que el triunfo de esta forma de cognición en los adultos marca al mismo tiempo su derrota como sujetos revolucionarios[58].

Pero en tanto hubiera niños, esta derrota no podía ser nunca completa. Así que Benjamin evitó la conclusión pesimista a la que había sido conducido Adorno al describir «la extinción del ego» como resultado trágico del «progreso» histórico[59]. La teoría benjaminiana reconocía que la relación entre la conciencia y la sociedad, a nivel histórico estaba entrelazada con otra dimensión: el nivel de desarrollo infantil en el que la relación entre conciencia y realidad tiene su propia historia. En los niños, la capacidad de transformación revolucionaria está presente desde el principio. Por tanto, los niños eran «representantes del Paraíso»[60]. Despojada de sus pre-

[55] «Programm eines proletarischen Kindertheaters», II, p. 768. Esta era la respuesta de Benjamin a la famosa cuestión planteada por Marx en la tercera tesis sobre Feuerbach: «La doctrina materialista según la cual los hombres son producto de la circunstancias y de la educación y que por tanto, hombres transformados son producto de otras circunstancias y de una educación transformada, olvida que son los hombres los que cambian las circunstancias y que resulta esencial educar al educador».

[56] Paul Valéry, *Idée Fixe,* Trad David Paul, Bollingen Series XLV.5, Pantheon Books, 1965, p. 36 (trad. cast. *La idea fija,* Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1988).

[57] Benjamin recuerda su propia formación. «Las referencias a los objetos no eran más habituales que las referencias a la historia; no ofrecía el menor refugio a los ojos, mientras que los oídos eran impotentemente abandonados al ruido de la perorata idiota» («Berliner Chronik», VI, p. 474).

[58] Si bien en la edad moderna convergían el radicalismo artístico y el político, ello podía tener que ver con el hecho de que los artistas afirmaban cogniciones miméticas y las llevaban a su madurez: «El artista mira más de cerca con la mano allí, donde el ojo se debilita... (Y) traspone los impulsos receptivos de los músculos oculares a los impulsos creativos de la mano» («Programm eines proletarischen Kinderheater», II, p. 766).

[59] Susan Buck-Morss, *The origin of Negative Dialectics,* p. 171.

[60] Notas a las *Tesis de Filosofía de la Historia,* I, p. 1243.

tensiones metafísicas, la historia era patrimonio de los niños[61], y como tal era siempre un retorno a los inicios. Aquí las revoluciones se presentan, no como culminación de la historia mundial, sino como un nuevo comienzo: «En el instante en que uno llega», Benjamin escribió de manera no accidental sobre su visita a Moscú, «comienza la etapa infantil», porque a causa del hielo de las aceras uno tiene incluso «que aprender a caminar de nuevo»[62].

4

La apreciación de la cognición infantil no implicaba para Benjamin una visión romántica de la inocencia infantil[63]. Por el contrario, estaba convencido que sólo quienes habían podido vivir su infancia eran realmente capaces de crecer[64], y llegar a adultos era en efecto, la meta (fig. 8.6[65]). Benjamin era consciente de las limitaciones de la conciencia del niño que «vive en su mundo como un dictador»[66]. Por tanto, la educación era necesaria, pero como un proceso recíproco: «¿No es ante todo la educación el ordenamiento indispensable de la relación entre las generaciones y por tanto el dominio, si hemos de usar esa palabra, de esa relación y no de los niños?»[67].

En relación a la facultad mimética, los adultos que han observado el comportamiento de los niños aprenden a redescubrir un modo de cognición previamente poseído, deteriorado tanto filogenética como ontogenéticamente. En un trabajo breve, «Acerca de la facultad mimética», escrito en 1933 y que Benjamin tenía en alta estima como una nueva formulación materialista de su teoría del lenguaje[68], se refiere directamente a este punto:

[61] «Si imaginamos que un hombre muere a los 50 años el día del nacimiento de su hijo, y con éste ocurre la misma cosa y así sucesivamente, el resultado es: desde el nacimiento de Cristo no han vivido más de 40 personas. El propósito de esta ficción: aplicar al tiempo histórico una medida significativa, adecuada a la vida humana» (V, p. 1015). Ver el comentario de Marx en *La ideología Alemana:* «La historia no es otra cosa que la sucesión de generaciones separadas».

[62] «Moskau», IV, p. 318.

[63] «Uno se topa con el lado aterrorizante, grotesco, sombrío de la vida del niño. Si los pedagogos todavía se aferran a los sueños rousseaunianos, escritores como Ringlnetz y pintores como Klee han captado el lado despótico e inhumano de los niños» («Alte Spielzeuge», IV, p. 515).

[64] «Programm eines proletarischen Kindertheaters», II, p. 768. «Es tarea del director de teatro rescatar las señales infantiles fuera del ámbito mágico de la pura fantasía, y traerlas hacia la sustancia material» (*ibid.*, p. 766).

[65] «Es una imagen familiar la de la familia reunida bajo el árbol de Navidad, el padre ensimismado jugando con el tren que acaba de regalarle a su hijo, mientras éste llora. Si una tal necesidad de jugar subyuga al adulto, no se trata de un retroceso al infantilismo. Los niños, rodeados de un mundo gigantesco, manejan el juego con cosas de su tamaño. Pero el hombre, puesto por la realidad en una posición diferente, amenazadora y sin salida, despoja al mundo de su terror a través de una copia reducida. El hacer de una existencia insoportable una bagatela ha contribuido al interés en los libros y las obras infantiles desde el final de la guerra («Alte Spielzege», IV, p. 514).

[66] «Programm eines proletarischen Kindertheaters», II, p. 766.

[67] *Eibahnstrasse,* IV, p. 147.

[68] Ver la correspondencia de Benjamin, II, p. 951.



Figura 8.6. «Toy Train Society», fotografía de Alfred Eisenstaedt, Berlín, 1931.

> La naturaleza produce semejanzas. Sólo tenemos que pensar en el mimetismo (por ej. de los insectos con las hojas). Pero el mayor talento para producir semejanzas pertenece a los humanos. El don para ver similitudes que poseen es sólo un rudimento de aquel poderoso impulso previo de hacerse semejante, de actuar miméticamente. Tal vez no haya ninguna función humana superior que no está decisivamente determinada, al menos en parte, por la capacidad mimética.
>
> Sin embargo, esta capacidad tiene una historia tanto en un sentido filogenético como ontogenético. En relación a este último, el juego es en muchos aspectos un entrenamiento. El juego infantil está impregnado por completo de formas miméticas de comportamiento, y su alcance no se reduce a imitar personas. El niño no sólo juega a ser tendero o profesor, sino también molino de viento o tren[69].

Las destrezas cognitivas de tipo mimético no han sido una constante antropológica:

> Debemos tener en cuenta que ni los poderes miméticos ni los objetos miméticos y sus temas han permanecido invariables en el transcurso de los siglos. Debemos suponer, en cambio, que el don de producir semejanzas –por ejemplo en la danza cuya más antigua función era la mímesis– y por tanto el don de reconocerlas se han transformado históricamente[70].

[69] «Über das mimetische Vermögen», II, p. 219.
[70] *Ibid.*, II, p. 211.

El aparato cognitivo más antiguo de «las correspondencias y analogías mágicas» estaba claramente basado en esta destreza[71]. De hecho, el lenguaje humano como la práctica por medio de la cual el elemento expresivo de los objetos era transformado en palabras, era él mismo mágico y mimético en su origen[72]. Benjamin supone que la astrología, como la antigua ciencia de «leer» semejanzas entre el cosmos y los seres humanos al momento de su nacimiento, señaló un viraje en la dirección de los poderes miméticos hacia «semejanzas no sensoriales»[73]. Estas últimas fueron también la fuente de la escritura[74]. Benjamin sugiere que aquello que parece ser la «decadencia de esta facultad mimética» en el «mundo de los signos *(Merkwelt)* del hombre moderno», puede ser más bien, una nueva etapa de «su transformación»[75]. Deja abierta la posibilidad para un futuro desarrollo de la expresión mimética, cuyas posibilidades están lejos de haberse extinguido. Tampoco se limitan al lenguaje verbal[76], como lo demuestran claramente las nuevas tecnologías de la fotografía y el cine. Estas tecnologías dotan a los seres humanos de una agudeza perceptual sin precedentes, que Benjamin creía haría surgir en nuestro tiempo una capacidad mimética menos mágica, más científica. En su trabajo sobre la obra de arte observó cómo la cámara detiene el flujo de la percepción y es capaz de capturar los gestos físicos más sutiles. «A través de ella, experimentamos por primera vez un inconsciente óptico, como en el psicoanálisis experimentamos por primera vez al inconsciente instintivo»[77]. El cine proporciona un nuevo entrenamiento a nuestros poderes miméticos: «En las amplificaciones, el espacio se expande; en la cámara lenta, se expande el movimiento, "revelando" formaciones estructurales de la materia completamente nuevas»:

> Es claro entonces que la naturaleza que se manifiesta ante la cámara es distinta a la que se presenta ante el ojo desnudo. Diferente, ante todo, porque en el lugar del espacio entretejido con la conciencia de los seres humanos, se nos ofrece un espacio entretejido de manera inconsciente[78].

[71] La percepción de semejanzas entre dos objetos es «una conducta derivativa» que se sigue de «la actividad de hacerse semejante a los objetos», actividad central a la magia («Über das mimetische Vermögen», II, p. 211).

[72] Este elemento expresivo de los objetos era una «esencia espiritual», que sin embargo emanaba de los cuerpos materiales (incluido el cuerpo humano) más que de la ratio del sujeto (ver Über Spache überhaupt über die Sprache des Menschen», II, p. 140).

[73] «Über das mimetische Vermögen», II, p. 211. La astrología tiene que ver «no con la influencia o con el poder de las estrellas, sino con la habilidad humana para adaptarse a la posición de las estrellas en un momento particular. Es la hora del nacimiento...» (II, p. 956).

[74] «La grafología nos ha enseñado a reconocer en la escritura imágenes en las que se oculta el inconsciente del escritor. Es de suponer que el procedimiento mimético, que llega a expresión en esta forma, en la actividad de escribir de una persona, fue de la mayor importancia para la escritura en los tiempos lejanos en los que ésta se originó. Así, escribir es, junto con el lenguaje, un archivo de correspondencias no sensibles» (II, p. 212).

[75] II, p. 211.

[76] «Probleme der Sprachsoziologie», II, p. 478. Esta revisión de los autores centrales de la sociología del lenguaje (Piaget, Vygotsky, Saussure, Yerkes, Cassirer, Lévy Bruhl) fue para Benjamin una manera de ponerse al día con la literatura reciente.

[77] Ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 500. Benjamin se refiere aquí, específicamente, al análisis del lapsus linguae de Freud, en *Psicología de la vida cotidiana.*

[78] Ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 500.

Ahora, por primera vez, es posible un análisis de este espacio «entretejido inconscientemente». El camarógrafo, como un cirujano, «penetra operativamente en» el material[79], sometiendo el movimiento del actor a «una serie de pruebas ópticas»[80]. Además, reviste importancia política, ya que el mundo que se abre ante la cámara ofrece conocimientos relevantes para actuar en él:

> A través de los acercamientos a aquello que registra, por medio de la acentuación de los detalles ocultos en las figuras de objetos que nos resultan familiares, a través de la exploración de ambientes banales con la guía genial de la lente, la cámara, por una parte, aumenta la conciencia de nuestra dependencia respecto de los objetos cotidianos, y por otra nos garantiza un inmenso e inesperado campo de acción[81].

De esta manera la reproducción tecnológica restituye a la humanidad aquella capacidad de experiencia que la producción tecnológica amenaza arrebatarle. Si la industrialización ha sido la causa de una crisis en la percepción, debido a la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio, la cámara ofrece un potencial curativo al desacelerar el tiempo y, a través del montaje, construir «realidades sintéticas»[82], como nuevos órdenes espacio-temporales en los que «las imágenes fragmentadas» se unen nuevamente «de acuerdo a nueva ley»[83]. Tanto la línea de ensamblaje como la multitud urbana bombardean a los sentidos con imágenes inconexas y estímulos con efecto shock. En un estado de constante distracción, la conciencia colectiva actúa como un *amortiguador* registrando las impresiones sensoriales sin realmente experimentarlas: los golpes son interceptados, esquivados por la conciencia[84], para evitar un efecto traumático. El film proporciona a la audiencia la posibilidad de estudiar esta existencia moderna de modo reflexivo, desde «la postura del experto»[85]. En contraste, la palabra escrita parece más vulnerable (fig. 8.7): «la letra impresa, que había encontrado en el libro un refugio en el que desarrollar una existencia autónoma, es arrastrada sin compasión a la calle por el cartel publicitario (... que) coloca dictatorialmente a la letra impresa en posición perpendicular»[86].

Los niños imitan instintivamente a los objetos, como una forma de ejercer control sobre el mundo de la experiencia. La teoría psicoanalítica nos dice que síntoma neurótico, de manera semejante, imita un hecho traumático en un intento (fallido) de defensa psíquica. Benjamin sugiere que las nuevas técnicas miméticas pueden instruir a la colectividad en el empleo efectivo de esta capacidad, no sólo como defensa ante el trauma de la industrialización, sino como un medio para reconstruir la capacidad de experiencia desarticulada por ese proceso. Los productos culturales ya mostraban signos de esta tendencia. Sugiere Benjamin:

[79] Ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 496.
[80] Ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 488.
[81] Ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 499.
[82] V, p. 1026 (O°, 2).
[83] Ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 495.
[84] «Sobre algunos motivos en Baudelaire», I, p. 614.
[85] Ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 488.
[86] *Einbahnstrasse,* IV, p. 103, traducción de Jephcott y Shorter, *One Way Street,* p. 62.



Figura 8.7. Publicidad en una calle londinense, comienzos de siglo.

> Tal vez, al principio, el espectáculo cotidiano de una muchedumbre en movimiento presentó al ojo un espectáculo ante el cual tuvo que adaptarse... No es imposible suponer que, una vez adquirida esta habilidad, el ojo celebra el advenimiento de nuevas ocasiones para confirmar esta nueva destreza. El método de la pintura impresionista, donde el cuadro se compone yuxtaponiendo un tumulto de parches de color, sería entonces un reflejo de la experiencia que ya se ha vuelto familiar para el habitante de la gran ciudad[87].

No es sorprendente que Benjamin elogiara las actuaciones cinematográficas de Charlie Chaplin, por las mismas razones. Chaplin rescataba la capacidad de experiencia, haciendo una parodia de la amenazadora fragmentación.

> Lo nuevo en los gestos de Chaplin: segmenta los ademanes expresivos en series de sus más mínimas nervaduras. Cada uno de estos movimientos se recompone a partir de series de movimientos desmembrados. Ya sea que se centre la atención en su modo de caminar, o en el manejo de su bastón o en la inclinación del sombrero, es siempre esta misma secuencia sincopada de los más pequeños ademanes la que convierte la ley de la secuencia fílmica de imágenes en ley de las acciones motoras humanas[88].

[87] «Sobre algunos motivos en Baudelaire», I, p. 618.
[88] Notas al ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 1040.

Recrear miméticamente la nueva realidad de la tecnología (traducir al lenguaje humano su potencial expresivo) no es someterse a sus formas dadas, sino anticipar la reapropiación humana de su poder. Además, y este es el aspecto político, esta práctica restablece la conexión entre la imaginación y el tejido nervioso, desgarrada por la cultura burguesa. La recepción cognitiva ya no es contemplativa sino que está ligada a la acción. Este rechazo a la separación entre mente y cuerpo en la experiencia cognitiva caracteriza justamente la representación en imágenes de *Le paysan de Paris* de Aragon. Es esta insistencia en que la acción es hermana del sueño, aquello que Benjamin encontraba irresistiblemente atractivo en la postura política del surrealismo. El espacio político ya «no puede se calibrado a través de la contemplación»:

> Si la doble tarea de la intelligentsia revolucionaria es derrocar el dominio de la burguesía y establecer contacto con las masas proletarias, entonces, se ha engañado con respecto a la segunda parte de esta tarea, porque ésta ya no puede ser realizada de manera contemplativa[89].

Más bien, el intelectual debe situarse «aun a costa de su desarrollo creativo personal» en «los puntos importantes» de un «campo de imágenes» para poner este campo «en movimiento»:

> Pero es inútil, se impone el reconocimiento: el materialismo metafísico (... de la ortodoxia marxista) practicado por algunos como Vogt o Bujarin no se traduce con facilidad en un materialismo antropológico, como lo demuestra la experiencia surrealista, y antes de ellos la de Hebel, Georg Büchner, Nietzche o Rimbaud. Hay también algo residual. Lo colectivo es también corpóreo. Y la naturaleza tecnológica que se pondrá de su lado, porque política y materialmente real, sólo puede surgir en ese campo de imágenes al que nos hemos aclimatado a través de la iluminación profana. Sólo allí, cuando el cuerpo y el campo de imagen se interpenetran de modo tal que toda tensión revolucionaria se vuelve corporal, una nervadura colectiva, y todas las nervaduras corporales del colectivo se vuelven descarga revolucionaria, sólo entonces la realidad se ha superado a sí misma hasta el punto exigido por el *Manifiesto Comunista.* Hasta ahora, sólo los surrealistas han entendido los mandatos que surgen de ese campo. Todos ellos truecan sus expresiones faciales a cambio de la carátula de un reloj despertador que en cada minuto suena la alarma por sesenta segundos[90].

[89] «Der Sürrealismus», II, p. 309.
[90] «Der Sürrealismus», II, pp. 309-10.

5



Figura 8.8. «Trampa en Marsella»,
fotografía de Brassai, 1930.

Hemos dicho que el proyecto de las Arcadas fue concebido originalmente como una «escena féerica de carácter dialéctico» *(dialektische Feen)*[91], de manera que el *Passagen-Werk* se transforma en una nueva manera marxista de narrar La Bella Durmiente, puesto que se refería al «despertar» (como el «mejor ejemplo de una inversión dialéctica»[92]) del sueño colectivo de la fantasmagoría de la mercancía (figura 8.8). Podemos destacar un pasaje clave del *Konvolut K* que sitúa la fuente del mundo de los sueños en que se ha convertido la realidad moderna: «El capitalismo fue un fenómeno natural que cubrió a Europa como un nuevo sueño que trajo consigo la reactivación de poderes míticos»[93]. Los pasajes, como «casas sin exteriores»,

[91] Ver capítulo 2 e introducción a la parte II. Irving Wohlfarth me ha indicado que la elección por Benjamin de la palabra *«Feen»*, en lugar de cuento de hadas *(Märchen)* es significativa. Sugiere una «escena feérica» e indica que Benjamin no pretendía *narrar* un cuento de hadas dentro de la moda de contar historias (práctica que, según él mismo nos dice en su ensayo de 1936 *«Der Erzähler»*, se ha desarrollado de un modo precario en los últimos tiempos), sino de alargar esta escena, transformando imágenes soñadas en imágenes dialécticas a través de un montaje de representaciones históricas. A pesar de todo, creo que la escena «feérica» de Benjamin intentaba tener el mismo efecto que un cuento de hadas a modo de instrucción y, por tanto, he utilizado el término para ambos casos.

[92] V, p. 1002 ([D°, 7]).

[93] V, p. 494 (Kla, 8), *Konvolut K* se titula «Dream City and Dream House; Dreams of the Future, Anthropological Materialism, Jung».

fueron ellas mismas «tal como sueños»[94]. Efectivamente: «Toda la arquitectura colectiva del siglo XIX alberga al colectivo que sueña»[95]: «pasajes, jardines de invierno, panoramas, gabinetes de figuras de cera, casinos, estaciones de ferrocarril»[96], tanto como museos, interiores de apartamento, grandes almacenes, y balnearios públicos[97]. Benjamin, citando la tesis de Sigfried Giedon, sostiene que la arquitectura del siglo XIX «desempeñó el papel de subconsciente»: «¿No sería mejor decir que tuvo el papel de procesos corporales y situar la arquitectura "artística" como un sueño acerca del andamiaje de esos procesos corporales?»[98].

Benjamin resucita la imagen del cuerpo político, abandonada por el discurso político desde la época del Barroco[99], los elementos oníricos del siglo XIX registran los signos vitales colectivos:

> El siglo XIX: un tiempo-espacio *(Zeitraum)* un tiempo del sueño *(Zeit-traum)* en el que la conciencia individual se mantiene especialmente reflexiva, mientras en contraste la conciencia colectiva se hunde más profundamente en el sueño. Pero así como la persona que duerme (vista aquí como un loco) emprende un viaje macrocósmico a través de su cuerpo, y así como los sonidos y las sensaciones de su propio interior –que para una persona sana, despierta, se mezclan de manera indistinguible con el flujo sanguíneo (presión sanguínea, movimientos intestinales, latidos del corazón y sensaciones musculares)– debido a una sensibilidad agudizada de manera insólita, generan alucinaciones o imágenes oníricas que traducen y explican esas sensaciones, así también ocurre con el soñar colectivo, que en los pasajes se hunde hacia su propio interior. Esto es lo que tenemos que buscar, para interpretar la moda y los anuncios publicitarios del siglo XIX, la arquitectura y la política, como consecuencia del talante del sueño colectivo[100].

Benjamin apunta: «Los primeros estímulos para el despertar tienen el efecto contrario de profundizar el sueño»[101]. Se refiere al Kitsch de fin de siglo que volvió más denso el estado de ensoñación. Los defensores de *Jugendstil* rechazaron el Kitsch y trataron de salir al «aire libre», pero entendieron esto sólo como un espacio de ideas, «el brillo artificial y el aislamiento con que los anuncios publicitarios repre-

[94] V, p. 513 (Lla, 1). Aquella luz que surgía por encima de los tejados creaba «la atmósfera subacuática de los sueños» (O°, 46; cf. H°, 4).

[95] V, p. 1012 (H°, 1). «Cabe destacar que las construcciones hoy reconocidas por los profesionales como las precursoras de la arquitectura actual se refieren a una sensibilidad despierta pero todavía sin articular, como un sueño pasado de moda (viejas estaciones de ferrocarril, gasolineras, puentes)» (V, p. 493 [Kla, 4]).

[96] V, p. 1002 (L1, 1).

[97] Ver *Konvolut* L. Significativamente, Benjamin no señala el desarrollo de la obra teatral como la penúltima «casa de sueños». Por el contrario, la película ejerce un efecto opuesto en su reproducción tecnológica de sueños y espacios colectivos: «nuestras tabernas y calles, nuestras oficinas y habitaciones, nuestras estaciones ferroviarias y fábricas, todas ellas aparecían para encarcelarnos. Entonces llegó el cine y, en una décima de segundo, reventó este mundo opresivo haciéndolo estallar, de tal modo que, ahora, viajamos en medio de las lejanas ruinas y escombros con serenidad y espíritu aventurero» (ensayo sobre La obra de Arte, I, p. 500, traducción de Harry Zohn, en Walter Benjamin, *Illuminations,* ed. Hannah Arendt [New York: Schocken Books, 1969], p. 236).

[98] V, p. 494 (Kla, 7; cf. O°, 8).

[99] Una de las últimas imágenes de este tipo fue el frontispicio del Leviathan de Hobbes.

[100] V, pp. 492-93 (Kl, 4; cf. G°, 14).

[101] V, p. 494 (Kla, 9; cf. O°, 69).

sentan a sus objetos»: El *Jugendstil era entonces sólo* «soñar que uno está despierto»[102]. Fue el Surrealismo, como su «concepto radical de libertad»[103], el que hizo sonar la primera alarma; la meta de Benjamin, dentro del «legado del Surrealismo»[104], implicaba conectar el shock del despertar con la disciplina del recordar y con ello movilizar a los objetos históricos: Construimos así un sistema de alarma que empuja al Kitsch del siglo pasado a "ensamblarse", y esto realizado con cabal astucia»[105].

«Con astucia *(mit List),* no sin ella, nos exculpamos del reino de los sueños»[106]. El uso del término hegeliano era deliberado[107], pero el significado otorgado por Benjamin era único. Según Hegel, la razón se vuelve autoconsciente abriéndose camino en la historia «con astucia» a través de las pasiones y ambiciones de los involuntarios sujetos históricos. Pero en la narración dialéctica de Benjamin, astucia es, a través del despertar, la capacidad de burlar a la historia que ha embrujado al sueño colectivo, manteniendo inconscientes a sus miembros[108]. La «astucia de la razón» hegeliana literalmente deifica a la historia, afirmando el mito del progreso. Para Benjamin, la astucia es el recurso a través del cual el sujeto humano extrae lo mejor de los poderes míticos. «Los cuentos, escribió Benjamin en el ensayo de 1934 sobre Kafka, son el vehículo para heredar la tradición de la victoria sobre las (fuerzas míticas)[109]: «Odiseo se yergue en el umbral que separa mito y cuento. La razón y la astucia han burlado al mito desde adentro, sus fuerzas ya no son invencibles»[110].

El «truco» del cuento benjaminiano es extraer de las imágenes oníricas ya descartadas de la cultura de masas, un conocimiento políticamente esclarecedor del propio pasado inconsciente de la colectividad[111]. Cree poder hacer esto porque es a través de tales objetos que el inconsciente colectivo se comunica a través de las generaciones. Nuevos inventos, concebidos por la fantasía de una generación, son reci-

[102] V, p. 496 (K2, 6).

[103] «Der Sürrealismus», II, p. 307.

[104] Carta de Benjamin a Scholem, 30 de octubre de 1928, V, p. 1089.

[105] V, p. 1058 (h°, 3).

[106] V, p. 234 (Gl, 7; otra vez la disertación de 1935, nota n.° 8).

[107] En la disertación de 1935 escribió: «Toda época... conlleva su final que –como ha reconocido Hegel– se manifiesta con astucia» (V, p. 59).

[108] El objeto del «nuevo método dialéctico de escribir historia» de Benjamin era el «arte de experimentar el presente como un mundo lúcido que relata, en realidad, el sueño que llamamos pasado *[Gewessenes]*» (V, p. 491 [Kl, 3; cf. F°, 6]).

[109] «Franz Kafka», II, p. 415. De modo similar, Benjamin escribió que era «más propio hablar de un truco que de un método» cuando describía el proceder de los Surrealistas («Der Sürrealismus», II, p. 300).

[110] «Franz Kafka» (1934), II, p. 415. El párrafo continuaba: «Los cuentos de hadas son para los dialécticos lo que Kafka escribió cuando abordó las leyendas. Fijó pequeños trucos y probó que «incluso los significados inadecuados y, de hecho, pueriles, pueden ser válidos» *(ibid).* En el *Passagen-Werk,* el paralelismo con Ulises es directo: «El despertar aparece como aquel caballo de madera de los griegos de la Troya soñada» (V, p. 495 [K2, 4]).

[111] «La condición de la conciencia en sus múltiples facetas de dormir y despertar tan sólo tiene que ser transformada de lo individual a lo colectivo. En el segundo caso, por supuesto, hay muchos aspectos externos que son internos para el individuo: arquitectura, moda, sí, incluso el tiempo es en el interior de lo colectivo lo que las sensaciones orgánicas y los sentimientos de enfermedad o salud son en el interior del individuo. Serán procesos tan naturales como los digestivos, respiratorios, etc..., cuanto más permanezcan en la conciencia y a modo de sueño informe. Se mantienen en el ciclo de lo siempre-idéntico hasta que lo colectivo toma partido en ellos políticamente y la historia emerge» (V, p. 492 [KL, 5]).

bidos en la experiencia infantil de otra. Ahora (y es aquí donde la cognición infantil se torna crucial), entran en una segunda etapa del sueño: «La experiencia infantil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica»[112]. Se nos presenta aquí una doble teoría del sueño, basada en la infancia de una época y en la de una generación. Si el capitalismo ha sido la fuente de un estado histórico de ensoñación, éste tiene orígenes ontogenéticos, y los dos ejes convergen en una constelación única para cada generación. En la intersección entre historia colectiva e historia personal, entre el sueño de la sociedad y el sueño de la infancia, se trasmiten los contenidos del inconsciente colectivo: «Cada época tiene un lado dirigido hacia los sueños, el lado infantil. Para el siglo anterior esto aparece claramente en los Pasajes»[113]. De allí que en los «Pasajes» (...) como en un sueño vivimos una vez más la vida de nuestros padres y abuelos (...)[114].

La infancia no es solamente el receptor pasivo del inconsciente histórico. Aun los inventos más prácticos, técnicos, se transforman de acuerdo a su propio índice temporal, y esto supone trasponerlos de imágenes históricamente específicas a imágenes arcaicas. Desde la mirada del niño, todo el arco de la historia, desde los tiempos antiguos hasta el pasado más reciente, tiene lugar en el tiempo mítico. Ninguna historia registra su experiencia vivida. Todo el pasado reposa en el dominio arcaico de la ur-historia. Dentro del eje filogenético, la historia se manifiesta como progreso, moda y novedad. Pero es justamente esto lo que la experiencia cognoscitiva de la infancia trastoca:

> Es cierto que al comienzo, lo tecnológicamente nuevo da la impresión de ser sólo eso. Pero ya en la siguiente etapa de la memoria infantil cambian sus características. Cada niño logra algo grandioso, algo irremplazable para la humanidad. Cada infancia, con sus intérpretes en los fenómenos tecnológicos, su curiosidad por toda clase de máquinas e inventos, vincula los logros tecnológicos (las cosas más nuevas) con el antiguo mundo de símbolos[115].

La creativa percepción de objetos en el niño en realidad recupera el momento histórico cuando la nueva tecnología fue concebida por vez primera –esa época «demasiado temprana» en la que sobre una nueva naturaleza todavía en estado mítico se catectizaron toda clase de símbolos arcaicos–[116]. La diferencia es que ahora los aspectos técnicos de esa naturaleza han madurado históricamente. En el curso del siglo, se han transformado en lo «simplemente nuevo», exhibiendo sólo su lado «moderno» o «deslumbrante». Pero: «El niño puede hacer algo de lo cual el adulto es totalmente incapaz», «descubrir nuevamente lo nuevo»[117]. Este descubrimiento proporciona significado simbólico a los objetos y así rescata su significación utópica para la memoria colectiva.

Adormecido en los objetos, el deseo utópico es despertado por una nueva generación que lo «rescata» al volver a la vida al antiguo «mundo de símbolos». Aquí la

[112] V, p. 490 (Kl, 1; cf. F°, 7).
[113] V, p. 490 (Kl, 1; cf. F°, 7).
[114] V, p. 1054 (e°, 2; cf. D2a, 1).
[115] V, p. 576 (N2a, 1).
[116] Ver capítulo 5.
[117] V, p. 293 (Kla, 3; cf. M°, 20).

narración benjaminiana parece acercarse a la teoría jungiana del inconsciente colectivo que contiene símbolos innatos, arquetípicos. La diferencia estriba en la sensibilidad marxista de Benjamin. Cuando la fantasía infantil es catectizada hacia los productos de la tecnología moderna, reactiva la promesa original del industrialismo, adormecida en el regazo del capitalismo, de conducir hacia una sociedad humana de abundancia material. De ese modo, para una política socialista y revolucionaria, el redescubrimiento de estos ur-símbolos en los productos tecnológicos más modernos reviste una relevancia absolutamente contemporánea y un potencial político explosivo.

La tarea biológica del despertar de la infancia se transforma en un modelo para el despertar social colectivo. Pero aún más: en la experiencia colectiva de una generación ambos convergen. La toma de conciencia de una generación es un momento de fuerza política, históricamente único, en el que la nueva generación, en rebelión frente al mundo de los padres, puede no sólo despertarse, sino también sacudir de su sopor al potencial utópico de la época.

> El hecho de haber sido niños en este tiempo es parte de su imagen objetiva. Tenía que haber sido así para liberar esta generación. Esto significa: buscamos en la conexión onírica un momento teleológico. Este momento es uno de espera. El sueño espera secretamente el despertar; el que duerme se entrega a la muerte hasta que es convocado, espera el instante en el que con astucia se desprende de su grillete. Sucede lo mismo con el sueño colectivo para el que los niños se convierten en la ocasión afortunada de su propio despertar[118].

Una historia materialista que rompe el encantamiento de la nueva naturaleza para liberarla del embrujo del capitalismo y sin embargo reserva todo el poder del encantamiento para el objetivo de la transformación social: este habría de ser el objetivo de la narración benjaminiana. En el momento histórico del despertar colectivo, debía proporcionar una respuesta política explosiva a la forma sociohistórica de la pregunta infantil «¿de dónde vengo?». ¿De dónde proviene la existencia moderna, o más precisamente de dónde provienen las imágenes oníricas de la modernidad? Hablando del Surrealismo, la expresión estética de ese mundo de sueños, Benjamin escribió: «Dada fue el padre del surrealismo, una arcada fue su madre»[119].

6

> Lo que Benjamin dijo y escribió sonaba como si, en lugar de rechazar las promesas de los cuentos de hadas y los libros infantiles desde una elegante «madurez», su pensamiento los tomaba tan literalmente que su cumplimiento parecía posible al conocimiento[120].

[118] V, p. 492 (Kla, 2; cf. M°, 16).
[119] V, p. 1057 (H°, 1).
[120] Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedermann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), p. 13.

En su ensayo de 1936 «El narrador», Benjamin describió al cuento de hadas como una herencia cultural que, lejos de participar en la ideología de la dominación de clase[121], mantiene viva la promesa de liberación mostrando que la naturaleza –los animales y las fuerzas animadas– prefieren no «someterse al mito», sino «aliarse con los seres humanos» en contra del mito[122]. En este sentido, sólo en virtud de rescatar para la memoria histórica las visiones de la sociedad de Fourier, el historiador se convierte en narrador de cuentos de hadas. Los planes utópicos de Fourier, en los que naturaleza y humanidad se encuentran efectivamente aliadas, desafían el mito de que la industrialización tuviera que desarrollarse como lo ha hecho, esto es, como un modo de dominar tanto a los humanos como al mundo natural del que son parte. En una de las partes finales del *Passagen-Werk* muestra esto con claridad y conecta las teorías de Fourier específicamente con los juegos de niños:

> La característica distintiva de las relaciones del proceso de trabajo con la naturaleza está marcada por la constitución social de esta relación. Si los humanos no fueran realmente explotados podríamos ahorrarnos la forma no inocente de hablar de la explotación de la naturaleza. Esta manera de hablar refuerza la ilusión de que las materias primas reciben «el valor» sólo a través de un orden de producción que descansa en la explotación del trabajo humano. Si el orden dejara de existir, entonces el trabajo humano, por su lado, podría abandonar su característica explotación de la naturaleza. El trabajo humano procedería entonces de acuerdo con el modelo del juego infantil que, en Fourier, es la base del *travail passionné* de los harmoniens (habitantes de sus utópicas comunidades). El haber señalado al juego como el canon de una forma de trabajo que ya no es explotador, es uno de los grandes méritos de Fourier. El trabajo, ahora animado por el juego, ya no apunta a la producción de valor, sino al mejoramiento de la naturaleza. Así, la utopía de Fourier nos ofrece un modelo que puede realizarse en el juego de los niños. Es la imagen de un planeta en el que todos los lugares se han convertido en Wirtschaften. El doble significado del término (economía/lugar público) florece aquí: todos los *lugares* son cultivados por los humanos, embellecidos y aprovechados; todos sin embargo, son como una posada en el camino, abiertos a todos. Un planeta ordenado de acuerdo a esta imagen dejaría de ser parte «*D'un monde ou l'action n'est pas la soeur de rêve* (Baudelaire)» en él, la actividad sería hermana del sueño[123].

Por supuesto, el relato de las Arcadas no está dirigido a los niños sino a aquellos cuya infancia es sólo recuerdo de un sueño. Benjamin escribe:

> Aquello que el niño (y el adulto en su difusa memoria) encuentra en los viejos pliegues del vestido en los que se apoyaba cuando se aferraba a la falda en el regazo de su madre, eso debería estar contenido en estas páginas[124].

A esto agrega la palabra clave: «moda». Es precisamente la moda efímera de una falda materna la que determina la experiencia física de este acontecimiento infantil. Incluso el más fundamental ur-deseo por la madre está mediado por un material

[121] Ver capítulo 10, sección 3.
[122] «Der Erzähler» (1936), II, p. 458.
[123] V, pp. 455-456 (J75, 2).
[124] V, p. 494 (K2, 2; cf. I°, 8).

históricamente transitorio, y es éste (como sabía Proust[125]) el que deja su huella en la memoria. Estos recuerdos son evidencia de que el mundo «inacabado y ordinario, adocenado y trivial» en el que hemos vivido no carece, sin embargo, de la experiencia momentánea de la utopía. Benjamin cita la descripción de Kafka, de Josefina, el ratón que canta:

> Algo de nuestra pobre, breve infancia está en (su canción), algo de la felicidad perdida, que nunca habrá de redescubrirse, pero también algo de nuestra vida cotidiana presente, con sus pequeñas, inexplicables y sin embargo existente, indestructibles alegrías[126].

En ningún momento Benjamin sugirió que el entendimiento mítico del mundo de los niños fuera verdadero. Pero la infancia capturaba los objetos históricos en una red de significados, de manera que la generación adulta tuviera, subsecuentemente, un interés psíquico en ellos, dotándolos del «mayor grado de actualidad» ahora que en el pasado[127]. Es más –y esto no era poco para el «truco» benjaminiano– ante los objetos históricos que habitan la ciudad, esta generación no sólo «reconoce» su «propia juventud, la más reciente». También «le habla una infancia anterior», como si a través del «doble piso» del pavimento de la calles uno pudiera ser lanzado en el tiempo como a través de una puerta falsa y «ser afectado incluso por el conocimiento de viejas fechas como algo experimentado y vivido»: es entonces «lo mismo» si la experiencia de reconocimiento provocada por los objetos pertenece a «una infancia anterior o a la propia»[128]. En cualquier caso los objetos desechados poseen potencial revolucionario como huellas de la memoria. Benjamin describe:

> (...) las dos caras del proyecto (de las Arcadas): una, la que va del pasado al presente y representa a las Arcadas como precursoras; y aquella que va del presente al pasado, para permitir que la culminación revolucionaria de esas «precursoras» estalle en el presente, y esta última entiende también la contemplación fascinada y acongojada del pasado más reciente en su explosión revolucionaria[129].

7

> (En los Pasajes) revivimos, como en un sueño, la vida de nuestros padres y de nuestros abuelos, así como en el seno materno, el embrión, revivimos la vida animal[130].
>
> «¿Quien vivirá en el hogar paterno?»[131].

[125] Cf. V, p. 579 (N3a, 3), y: «Lo que Proust hace por la infancia individual, se hace aquí por la colectiva» (K1, 2). Evocando a Proust, Benjamin dice que en las imágenes dialécticas «el pasado se manifiesta por completo en un instante» y, por eso, «entra en la memoria involuntaria de la Humanidad» *(Notas a las tesis de la Historia,* I, p. 1233).

[126] «Franz Kafka» (1934), II, p. 416.

[127] V, p. 1026 (O°, 5).

[128] V, pp. 1052-53 ([e°, 1]).

[129] V, p. 1032 (O°, 56).

[130] V, p. 1054 (e°, 2).

[131] Louis Veuillot (1914), citado en V, p. 492 (Kla, 1).

El eje cognitivo de la historia social era necesario en tanto permitía «reconocer el océano en el que viajamos y la playa de la que hemos partido»[132]. Es más, la «melancólica» contemplación alegórica del pasado atenúa la transitoriedad de las imágenes míticas. Pero aun dentro del eje simbólico cognitivo de la infancia, Benjamin se empeñó por demostrar que estas imágenes estaban mediadas por la historia en cada uno de sus pasos. En el *Passagen-Werk* cita la insistencia de Bloch en el sentido de que el inconsciente es una «condición adquirida» de seres humano concretos[133]. Las imágenes de su propia infancia resultaban ejemplares, tal como lo consignó en los comienzos de los años 30. Éstas no son tanto de personas como de espacios urbanos históricos específicos del Berlín de fines de siglo, que servía de escenario a sus experiencias[134]. También referían a los productos materiales del industrialismo: una puerta de hierro forjado, un teléfono, una máquina de monedas que expende chocolates, las mismas Arcadas de Berlín. El mundo de la ciudad moderna se presenta en estos escritos como un mundo mágico y mítico en el que Benjamin niño «descubre lo nuevo de nuevo» y que el Benjamin adulto reconoce como un redescubrimiento de lo viejo[135]. Las imágenes del inconsciente se forman por consiguiente como resultado de experiencias históricas concretas, y no (como en los arquetipos de Jung) como algo biológicamente heredado[136].

[132] V, p. 493 (Kla, 6).

[133] Bloch (1935), citado en V, p. 497 (K2a, 5).

[134] Benjamin se refería a estas crónicas de su infancia como «la historia de mi relación con Berlín» en una carta a Scholem del 28 de febrero de 1932, citada en Gersholm Scholem, *Walter Benjamin: History of a Friendship* (London: Faber & Faber, 1981), p. 180.

[135] En el *Passagen-Werk* incluyó un recuerdo de su infancia: «Hace muchos años observé en un tranvía un anuncio que, si hubiera entrado en el mundo de forma adecuada, habría encontrado sus admiradores, historicistas, exégetas y copistas, del mismo modo que cualquier buena literatura o pintura. Y, de hecho, fue las dos cosas a un tiempo. Pero, como suele ocurrir muchas veces, tan profundas e inesperadas impresiones, el shock fue tan grande, la impresión, si puedo decirlo de este modo, me afectó con tal fuerza que llegó hasta lo más profundo de mi conciencia y permaneció durante años irrecuperable en alguna parte oscura. Sólo supe que tenía que ver con *'Bullrichsalz'* [el nombre de una marca de sal]. [...] Entonces, una aburrida tarde de domingo [... descubrí un cartel en el que estaba escrito] *'Bullrichsalz'*. No contenía más que la palabra, pero alrededor de este signo verbal apareció, de repente, sin esfuerzo alguno, aquel paisaje desierto del primer cartel. De nuevo estaba aquí. Era así: Avanzando por el desierto, en primer plano, un vagón de mercancías tirado por caballos. Estaba cargado con sacos de los que se caía la sal. Al fondo del paisaje desértico, dos postes sujetaban una gran señal en la que se leía: 'es la mejor'. Pero, ¿qué hay del rastro de sal sobre el camino a lo largo del desierto? Formaba letras y éstas una palabra, *'Bullrichsalz'*. ¿Acaso la armonía preestablecida de Leibniz no era pueril comparada con esta predestinación aguda y bien coordinada en el desierto? ¿No había en este cartel un parecido de las cosas que nadie ha experimentado todavía en esta tierra? ¿Un parecido a la utopía cotidiana?» (V, pp. 235-236 [Gla, 4]). Hay que señalar que la recepción creadora que el niño tiene de esta cultura de masas como signo de la naturaleza reconciliada con la humanidad, indica que la capacidad cognitiva de la infancia dispone de un antídoto contra la manipulación de la cultura de masas.

[136] En 1936, Benjamin propuso a Horkheimer un ensayo sobre Klages y Jung para el Instituto: «Era para profundizar más en las consideraciones metodológicas del *Passagen-Werk*, oponiendo el concepto de la imagen dialéctica –categoría epistemológica central de los *Passagen*– con los arquetipos de Jung y las imágenes arcaicas de Klages. Debido a la intervención de Horkheimer, este estudio nunca se llevó a cabo» (ed. nota, V, p. 1145). El material del *Passagen-Werk* aclara la dirección por la que se encaminarían los argumentos de Benjamin. Así, mientras Jung había observado la recurrencia de una imagen utópica como un «retorno exitoso» del contenido del inconsciente, Benjamin, más cercano a Freud (y a Bloch), argumentó que su repetición era el símbolo de la continua represión social que preveía la realización de deseos utópicos (K2a, 5). O, si bien Jung observaba la imagen del mendigo como símbolo eter-

Benjamin observa que la interpenetración dialéctica de la historia generacional y colectiva es un fenómeno específicamente moderno: «La confrontación inexorable del pasado más reciente con el presente es algo históricamente nuevo»[137]. De hecho, la intensificación del poder mítico está en función de la historia de ambos estados oníricos. Cuando el nuevo sueño del capitalismo cubrió a Europa ocasionó la reactivación de poderes míticos. Precisamente, el paisaje urbano «confiere a las memorias de la infancia una cierta cualidad que las hace, al mismo tiempo, evanescentes y atormentadamente seductoras, como sueños semi-olvidados[138]. En la era premoderna, las modas no cambiaban tan rápido, y los avances más lentos de la tecnología eran «encubiertos por la tradición de la iglesia y la familia»: pero ahora «El antiguo temblor prehistórico rodea también al mundo de nuestros padres porque ya no estamos ligados a él por la tradición»[139]. También describe lo específico de su tiempo histórico:

> Los mundos de la memoria se sustituyen con mayor rapidez, lo mítico aflora en ellos a la superficie de manera más rápida y abierta, (y) un mundo de memoria completamente diferente debe erigirse ante ellos aún más velozmente. Desde la perspectiva de la ur-historia del presente, se ve así el tempo acelerado de la tecnología[140].

En la era premoderna, el significado simbólico colectivo se transfería de manera consciente a través de la narración de la tradición, y servía de guía a la salida de la nueva generación de ese estado onírico infantil. Dada la moderna ruptura con la tradición, esto ya no es posible.

> Mientras (...) la educación tradicional religiosa de las generaciones anteriores les ofrecía una interpretación de estos sueños, el proceso actual de socialización se traduce simplemente en distraer a los niños. Proust podía ser un fenómeno sólo para una generación que había perdido ya todas las referencias corporales, naturales para recordar y, más pobre que antes, estaba abandonada a sus propios recursos, y por tanto podía acceder al mundo infantil sólo de manera aislada, dispersa y patológica[141].

Paralelo al «efecto anticuado» de los Pasajes «sobre la gente de hoy» se encontraba el «efecto anticuario del padre sobre el hijo»[142]. En un mundo en el que los objetos cambian su rostro drásticamente en el curso de una generación, los padres ya no pueden aconsejar a los hijos, quienes quedan «librados a sus propios recursos». Estos recursos permanecen «aislados», de hecho «patológicos», hasta que pue-

no que expresa una verdad transhistórica sobre la psiqué colectiva, para Benjamín se trataba de una figura histórica, cuya persistencia era el símbolo de una época arcaica, no sólo de la psiqué, sino de una realidad social que permanece al nivel mítico de la prehistoria a pesar de pequeños cambios superficiales: «Mientras haya un mendigo, seguirá existiendo el mito» (K6, 4).

137 V, p. 1236 (versión de la disertación de 1935).

138 «Berliner Chronik», VI, p. 489, traducción de Jephcott y Shorter, *One Way Street*, p. 316.

139 V, p. 576 (N2a, 2).

140 V, p. 576 (N2a, 2).

141 V, p. 490 (KI, 1; otra vez F°, 1).

142 V, p. 118 (B3, 6).

den reorganizarse colectivamente. El cuento de hadas de Benjamin fue concebido como respuesta a esta necesidad.

La ruptura con la tradición era irrevocable. Pero lejos de lamentar la situación[143], Benjamin vio precisamente en esto el impulso revolucionario de la modernidad. La forma tradicional de liberar a la nueva generación de su mundo onírico infantil tenía el efecto de perpetuar el status quo. En contraste, la ruptura con la tradición, libera poderes simbólicos de sus ataduras conservadores para la transformación social, esto es, para la ruptura con aquellas condiciones de dominación que han alimentado consistentemente a la tradición. De ahí que Benjamin insistiera: «Debemos despertar del mundo de nuestros padres»[144].

8

La historia de los sueños aguarda aún ser escrita (...)[145].

Benjamin sostuvo la doble teoría de los sueños arriba indicada, por lo menos hasta 1935, el año que completó su *exposé* sobre el proyecto de las Arcadas. En este punto la situación filológica se torna confusa. Existen por lo menos seis copias del *exposé* de 1935, con diferencia de redaccción suficientemente significativas como para haber hecho que el editor incluyera tres de ellas en la publicación del *Passagen-Werk*[146]. Todas estas versiones se refieren a lo siguiente: mundo onírico, *imágenes utópicas del deseo, conciencia onírica colectiva, generaciones*[147], y, de manera más enfática, la concepción del pensamiento dialéctico como despertar histórico iluminado por los residuos de la cultura de masas[148]. Sorprendentemente ausente, está la imagen del adormecido cuerpo político, así como cualquier referencia a «escena feérica dialéctica».

En una carta a Karplus (16 de agosto de 1935) explica que abandonó su subtítulo anterior porque sólo permitía un ordenamiento del material «inexcusablemente

[143] Aunque pudiéramos encontrar en Benjamin afirmaciones que parecen lamentar esta situación, no fue partidario de la familia tradicional burguesa (a la que él mismo llamó, en *Einbahnstrasse*, un edificio podrido y oscuro) [IV, p. 144] y, cualquiera que fuera su actitud positiva hacia la teología, ésta no incluía, en absoluto, la institución de una religión organizada *(Berliner Chronik* subraya su desacuerdo de los servicios de la sinagoga por «los aspectos del evento familiar, pero no por ello menos divino» [VI, p. 512]). En el *Passagen-Werk*, Benjamin menciona como un «valor social positivo del matrimonio», el hecho de que por su *duración* pospone de manera indefinida cualquier lucha o solución decisivas (V, p. 438 [J67, 1]).

[144] V, p. 1214 (disertación de 1935, nota n.º 8).

[145] «Traumkitsch» (1925), II, p. 620.

[146] Para una identificación de las diversas versiones del *exposé* de 1935 ver la nota del editor, V, p. 1251.

[147] En la primera copia del *exposé* (enviada a Adorno), la concepción de generación como la herencia de la cultura, se haya implícita en afirmaciones como: «[...] De estas imágenes [colectivas] emerge un enorme esfuerzo por romper con aquello que está anticuado, lo que significa, en cualquier caso, el pasado más reciente» (V, p. 1239). Una versión anterior («M») es más explícita: «Esta inexorable confrontación con el pasado más reciente es algo históricamente nuevo. Otros vínculos cercanos en la cadena de generaciones permanecen dentro de la conciencia colectiva [y], apenas se distinguen unos de otros dentro de ese colectivo. Sin embargo, todavía permanece en la misma relación con el pasado más reciente como el despertar con el sueño» (p. 1236).

[148] V, pp. 45-59 y 1223-49; ver también notas preparatorias para el *exposé* de 1934-35, especialmente notas 5-9, pp. 1209-14 y notas añadidas después, pp. 1249-51.

literario»[149]. ¿Abandonó Benjamin también su teoría del estado onírico infantil? En la misma carta marcaba una distinción absoluta entre el proyecto de los Pasajes y otros como el *Berliner Kindheit um 1900*, que recogía sus recuerdos de infancia: «La ur-historia del siglo XIX reflejada en la mirada del niño que juega en su umbral, tiene un rostro diferente de aquella que se graba en el mapa de la historia[150]. Pero, agregaba, que «aclarar este conocimiento para mí» ha sido «una importante función al escribirlo (el *exposé*)»[151]. Sin embargo, si no fuera sólo la forma demasiado literaria sino también el contenido teórico de la concepción original el que se abandonaba, resultaría difícil justificar al mismo tiempo su pretensión contra la crítica de Adorno, de que no había «perdido palabra» respecto del borrador original de 1927-29[152]. De hecho, Benjamin nunca descartó las notas y los comentarios anteriores sobre la teoría de los sueños[153]. El conocimiento que tuvo Adorno de estas notas se limitó a lo que éste le leyera en 1929 en Köningstein[154]. No sabemos si esas discusiones incluían la teoría onírica infantil. No sabemos tampoco si la ausencia de ésta es lo que Adorno lamentaba al acusar a Benjamin de traicionar su plan original. Pero era la imaginería de la «teología negativa» –el mundo de las mercancías del siglo XIX como infierno– lo que Adorno echaba de menos, no los cuentos de hadas de la infancia.

Irónicamente, si hubiera incluido una elaboración de la teoría de la herencia infantil del sueño colectivo se hubiera protegido de otra de las críticas de Adorno, aquella de que «con el sacrificio de la teología», Benjamin había «desencantado» la idea de imágenes dialécticas, psicologizándolas al grado de que toda la concepción se había «des-dialectizado»[155]. La doble teoría del sueño era compleja y su expresión tal vez «inexcusablemente literaria», pero sin ella, el poder revolucionario de las «imágenes oníricas» tendría que haberse situado sólo dentro del eje sociohistórico, como si su poder estuviera ya dado en las imágenes del (in)consciente colectivos del siglo XIX, en lugar de haber sido creado por la forma específica en que la presente generación heredó el «material fallido» del pasado. Adorno se oponía a la concepción de una conciencia colectiva con argumentos marxistas: «Debe quedar claro y suficientemente advertido que en el sueño colectivo no hay lugar para diferencias de clase»[156].

No hay duda de que Benjamin tomó en serio estas críticas del *exposé* de 1935[157]. Pero tampoco hay duda de que intentó mantener su posición a pesar de ellas[158]. El

[149] V, p. 1138.

[150] V, p. 1139.

[151] V, p. 1139.

[152] Nótese que Benjamin siguió trabajando en el manuscrito *Berliner Kindheit um 1900*, revisando el material para su posible publicación en 1938 a más tardar. La revisión definitiva no es la publicada en IV, sino la recientemente descubierta en el Bataille Archive, Bibliothèque Nationale.

[153] Artículo de *Konvolut K*, los seguidores a esta teoría de los sueños aparecen nombrados en las notas al «libro» de Baudelaire, recopilado a finales de los años 30 (Bataille Archive, Bibliothèque Nationale).

[154] Ver capítulo 1, sección 5.

[155] Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V. p. 1129.

[156] V, p. 1129.

[157] A finales de 1936, Benjamin estuvo con Adorno en San Remo y dijo haberse beneficiado en gran medida de sus discusiones, particularmente en lo relacionado con «aquellos aspectos de mi libro que menos me satisfacieron en la disertación de 1935. Me refiero a la línea de pensamiento que tiene que ver con el inconsciente colectivo y su fantasía imaginaria» (carta de Benjamín a Horkheimer, 28 de marzo de 1937, V, p. 1157).

[158] La copia original de la carta de Adorno del 2 de agosto de 1935 se encuentra entre los papeles de Benjamin en el Bataille Archive. Benjamin la leyó detenidamente, sacó notas e incluso realizó líneas

material sobre cuestiones teóricas que agregó al *Passagen-Werk* después de 1935 enfatizó una dirección de la investigación que ya había comenzado, fundamentar la premisa básica de su teoría del sueño –que el siglo XIX fue el origen de un sueño colectivo de cuyo despertar la generación presente podía derivar una significación revolucionaria– en las teorías de Marx y Freud[159]. Sorprendentemente (y dialécticamente) encontró en Marx la justificación de la concepción del sueño colectivo y en Freud un argumento para la existencia de diferencias de clase en él.

Por supuesto, Marx había hablado positivamente de un sueño colectivo, más de una vez. Después de 1935 Benjamin agregó al *Konvolut N* la conocida cita de los escritos tempranos de Marx:

> «Nuestro lema debe ser: la Reforma de la conciencia, no a través de dogmas, sino analizando la conciencia mística opaca para sí misma, ya sea que aparezca en su forma religiosa o política. Se verá con claridad entonces que el mundo ha poseído largamente como sueño algo que sólo al hacerse consciente puede ser poseído en la realidad»[160].

Y escogió como cita inicial de este *konvolut* (el principal sobre cuestiones de método) la frase de Marx: «La reforma de la conciencia consiste sólo en sacudir al mundo... fuera del sueño de sí mismo»[161].

Las diferencias de clase nunca estuvieron ausentes en la teoría del inconsciente colectivo, que aún en sus formulaciones más tempranas era considerada por Benjamin como una extensión y refinamiento de la teoría marxiana de la superestructura. El sueño colectivo manifestaba la ideología de la clase dominante:

> La cuestión es si la estructura determina hasta cierto punto a la superestructura en términos del pensamiento material y la experiencia, pero esta determinación no es simplemente una copia, ¿cómo debe ser caracterizada? Como su expresión. La superestructura es expresión de la estructura. Las condiciones económicas en las que vive una sociedad encuentran expresión en la superestructura, así como el estómago lleno de quien duerme, aun si puede verse como la causa que determina los contenidos del sueño, encuentra en esos contenidos, no su copia reflejada, sino su expresión[162].

dobles en rojo a los márgenes –no siempre en aquellos puntos de la formulación de Adorno que posteriormente él mismo consideraría como los más elocuentes–. Aparentemente, las anotaciones de Benjamin incluyen exclamaciones e interrogaciones indicando los puntos en desacuerdo.

[159] Benjamin escribió a Adorno poco antes de recibir la opinión de éste con respecto a la disertación, expresándole su preferencia por la teoría de Freud sobre las de Fromm y Reich y preguntando si Adorno sabía que en los escritos de Freud o en su escuela podía encontrarse, «efectivamente, un psicoanálisis del despertar o estudios sobre este tema». En la misma carta afirmaba que había empezado a «ojear» el primer volumen del *Capital* de Marx (carta de Benjamin a Adorno, 10 de junio de 1935, V, pp. 1121-1122). En marzo de 1937 escribió a Horkheimer que «el proyecto definitivo y obligado del *[Passagen-Werk]*, terminada la recopilación del material, a excepción de unos cuantos aspectos, desembocaría en dos análisis metodológicos fundamentales. Uno tendría que ver con la crítica de la historia pragmática por un lado y de la historia cultural, tal y como la presentan los materialistas, por otro; el segundo aspecto se ocuparía del significado del psicoanálisis respecto a la escritura-histórica materialista» (p. 1158).

[160] Marx, citado en V, p. 583 (N5a, 1).

[161] *Marx, citado en V, p. 570.*

[162] V, p. 495 (K2, 5; cf. Mº, 14).

Es por supuesto la burguesía, no el proletariado, cuyos sueños expresan el malestar de un estómago excesivamente lleno.

Benjamin sostenía que Marx nunca postuló una relación causal directa entre estructura y superestructura: «Incluso la observación de que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones (sociales) de manera falsa y distorsionada, va más allá de esto»[163]. La teoría de los sueños de Freud fundamentaba esta distorsión. Las referencias directas de Benjamin a la teoría freudiana fueron limitadas y de carácter general[164]. En este punto, aun si no puede probarse una filiación directa[165], existe un claro consenso. Freud había escrito que las «ideas en los sueños (son) realización de deseos»[166], que debido a la ambivalencia de sentimientos, aparecen censurados y por ende, distorsionados. El deseo verdadero (latente) puede ser casi invisible a un nivel manifiesto, y sólo se puede acceder a él a través de la interpretación del sueño. Así, «un sueño es la realización (disfrazada) de un deseo (suprimido o reprimido)»[167]. Si se considera que la burguesía es generadora de sueños colectivos,

[163] V, p. 495 (K2, 5).

[164] Resulta erróneo enfatizar el significado que Benjamin daba a la teoría psicoanalítica. En los años 30, su recepción de Freud estaba, en gran parte, mediatizada por dos corrientes claramente heterodoxas, el Surrealismo y la Escuela de Frankfurt. Ya siendo estudiante contactó con los escritos de Freud, pero su postura no fue en absoluto positiva. Scholem cuenta que en 1918, en Berna, «Benjamin asistió al seminario de Paul Häberlin sobre Freud y escribió una disertación detallada sobre la teoría de la libido, llegando a una conclusión negativa. Entre los libros que leyó relacionados con este seminario estaba *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, de Daniel Paul Schreber, que le atrajo mucho más que el ensayo de Freud sobre este tema [...] Benjamin saca de un pasaje destacado de este libro la designación *«flüchtig hingemachte Männer»* [hombres hechos precipitadamente]; y Schreber, que en lo más agudo de su paranoia creyó que el mundo había sido destruido por «rayos» que le eran hostiles, también dio esta respuesta cuando se le preguntó si los médicos, los pacientes o los empleados del centro psiquiátrico realmente existían» (Scholem, *Walter Benjamin*, p. 57). Scholem también cuenta: «No recuerdo que él jamás contradijera mi profundo desagrado hacia *La Interpretación de los Sueños* de Freud, contenido en una carta que le escribí unos años antes (*ibid.*, p. 61). En 1921, Benjamin escribió que si el capitalismo era una religión, la teoría freudiana formaba parte de la «dominación sacerdotal de este culto» (VI, p. 101). Comentó, en su artículo sobre Goethe para la Soviet Encyclopedia, que Freud describía la psiqué burguesa de un modo «perspicaz y en términos lisonjeros» al igual que hizo Goethe en *Das Leiden des Jungen Werther* (II, p. 709).

[165] Scholem nos cuenta: «El Surrealismo era para él algo parecido al primer puente hacia una valoración mejor del psicoanálisis, pero no creía en ello debido a la debilidad en el procedimiento de ambas escuelas» (Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 134-35). Hasta mediados de los años 30, y en respuesta a los avisos de Adorno, su concepto del colectivo soñado no se acercó más a Jung, fue entonces cuando Benjamin decidió comenzar un estudio mucho más serio de Freud, para así atacar a Jung (ver V, pp. 1069, 1158, 1162). Benjamin tomó notas de Freud como base para su segundo ensayo sobre Kafka. Ni siquiera en esta época le interesaban los escritos principales de Freud, sino las «similitudes» que, sorprendentemente, encontró entre su propia teoría del lenguaje (en *Über das Mimetische Vermögen)* y el ensayo de Freud sobre «Telepatía y Psicoanálisis», publicado en 1935 (carta de Benjamin a Werner Kraft, 30 de agosto de 1936, *Briefe*, 2 volúmenes, eds. Gersholm Scholem y Theodor W. Adorno Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1978, vol. 2, p. 705) –en concreto la noción de que la telepatía, una forma de entendimiento ya presente en los insectos [!], es, filogenéticamente, un precursor del lenguaje (ver II, p. 953)–. Los artículos relacionados con la teoría freudiana posteriores a 1935 que aparecen en el *Konvolut K*, están extremadamente limitados a los estractos del libro del analista freudiano Theodor Reik, sobre el poder curativo de la memoria, que deriva del hecho de que la reconstrucción consciente del pasado destruye su poder por encima del presente (V, pp. 507-508 [K8, 1; K8, 2]).

[166] Sigmund Freud, *La Interpretación de los sueños*, traducción y ed. James Strachey (New York: Avon Books, 1965), p. 123.

[167] Freud, p. 194.

entonces las tendencias socialistas producidas por el industrialista parecería inevitablemente desembocar en una situación de deseo ambivalente. La burguesía desea afirmar la producción industrial de la que obtiene ganancias; al mismo tiempo desea negar el hecho de que el industrialismo crea las condiciones que amenazan la continuación de su dominio de clase.

Precisamente esta ambivalencia de la clase burguesa se encuentra documentada en numerosas citas que Benjamin incluyó en el material del *Passagen-Werk,* en todas las etapas del proyecto. Los escritos utópicos del siglo XIX son «receptáculo de los sueños colectivos»[168], pero también acuden en auxilio de la clase dominante haciendo una equivalencia fetichista entre desarrollo y progreso social (Saint-Simon). Las construcciones arquitéctonicas juegan «el papel del subconsciente»[169], pero sus fachadas ocultan la novedad misma de la tecnología empleada. En su investigación Benjamin encuentra desripciones de un «París futuro» en el que los cafés todavía se jerarquizan de acuerdo con las clases sociales[170]. Las imágenes de París proyectadas hacia el siglo XX incluyen visitantes de otros planetas que llegan a París para jugar en la Bolsa[171]. Benjamin anota: la opereta es la utopía irónica de una duradera dominación del Capital»[172]. En un nivel manifiesto, el futuro se presenta como progreso ilimitado y cambio continuo. Pero a un nivel latente, el nivel de los verdaderos deseos del soñador, expresa la eternalización de la dominación de clase burguesa.

Un entrada anterior (a junio de 1935) se pregunta si:

> (...) Podrían surgir de los contenidos económicos reprimidos de la conciencia de un colectivo, de modo semejante a lo que Freud propone para los contenidos sexuales de la conciencia individual... una forma literaria, una fantasía imaginaria (... como) sublimación (...)[173].

Una formulación posterior describe la ambivalencia de la clase dominante como aquello que bloquea la realización de los sueños utópicos que ha generado:

> La burguesía ya no se atreve a mirar a los ojos al orden de producción que ha puesto en marcha. La idea de Zarathustra (Nietzche) del eterno retorno y el lema bordado sobre fundas de almohadas –«sólo un cuarto de hora más»– son complementarios[174].

Benjamin destaca que la «fantasmagoría» del reve parisien de Baudelaire «nos recuerda las exposiciones universales donde la burguesía proclama el orden de propiedad y producción: «Aguarden un poco. ¡Sois tan encantadores! (verweile doch, du bist so schön)»[175]. La cultura del siglo XIX desató una abundancia de fantasías para el futuro, pero fue al mismo tiempo «un vehemente intento por contener las fuer-

[168] V, p. 1212 (*exposé* de 1935, nota n.º 5).
[169] V, p. 1210 (*exposé* de 1935, nota n.º 5).
[170] V, p. 506 (K6a, 2).
[171] V, p. 261 (G13, 2).
[172] V, p. 52 (*exposé* de 1935).
[173] V, p. 669 (R2, 2).
[174] «Zentralpark», I, p. 667 (cf. V, p. 175 [D9, 3]).
[175] V, p. 448 (J71, 7). La frase es de Goethe.

zas productivas»[176]. Si a nivel manifiesto del sueño, las variaciones en la moda prefiguran transformaciones sociales, a nivel latente es «un camuflaje de los deseos más puntuales de la clase dominante», una «hoja de parra» que encubre el hecho, tal como decía Brecht: «Los dominadores sienten gran aversión por los cambios violentos»[177].

El fetichismo de la mercancía (así como la «remodelación» urbana) pueden ser vistos como un caso de manual del concepto freudiano de desplazamiento: las relaciones sociales de explotación de clase, se trasmutan en relaciones entre cosas, ocultando así la situación real con su potencial de peligro para una revolución social. Es políticamente significativo que hacia finales del siglo XIX, el sueño burgués de la democracia haya sufrido esta clase de censura: la libertad se vuelve equivalente a la capacidad de consumo. Benjamin escribe que la *egalité* generó su propia «fantasmagoría»[178] y que «la revolución» vino a significar «venta de saldos» en el siglo XIX[179].

Hacia finales de siglo, el sueño, claramente burgués en sus orígenes (y burgués también en el deseo latente que expresaba) se había vuelto colectivo, extendiéndose a la clase obrera. El mercado masivo de sueños dentro de un sistema de clases que había impedido que su realización fuera algo más que símbolos oníricos distorsionados, era una industria en ascenso. En sus anotaciones tempranas, Benjamin interpretaba al «kitsch», el estilo estético abigarrado de esta oferta masiva, como una forma de culpa burguesa: «la sobreproducción de mercancías, la mala conciencia de los productores»[180]. El objetivo social era, por supuesto, la abundancia material. Por ello el sueño funcionaba legítimamente en el nivel manifiesto de una imagen de deseo colectivo. Pero la imagen del sueño como mercancía generó la expectativa de que la meta socialista internacional de bienestar de masas pudiera ser lograda a través de medios capitalistas nacionales, y esta expectativa fue un golpe fatal a la política revolucionaria de la clase obrera.

9

La infancia de la generación de Benjamin formó parte de esta primera era marcada por la oferta masiva de sueños de fin de siglo. Benjamin recuerda que su entrada a la vida cívica había tenido lugar como consumidor. Recordaba su «sensación de impotencia frente a la ciudad», y su «resistencia soñadora» cuando, de la mano de su madre, caminaba por las calles del centro de la ciudad:

> En aquellos años tempranos llegué a conocer la «ciudad» como el lugar para hacer «gestiones» (...). No era sino hasta llegar a la pastelería cuando nos sentíamos mejor, habiendo escapado de la veneración idólatra que embargaba a mi madre

[176] V, p. 1210 (*exposé* de 1935, nota n.º 5).

[177] La cita de Brecht (de un artículo de 1935) continuaba: «Éstas (las normas) preferirían que la luna permaneciese estática y el sol no continuara su curso. Así, nadie más pasaría hambre ni pediría para comer. Cuando hubieran disparado sus armas, sus contrincantes ya no podrían disparar; aquéllos habrían sido los últimos disparos» (citado en B4a, 1).

[178] V, p. 1209 (*exposé* de 1935, nota n.º 5).

[179] V, p. 1000 (Dº, 1).

[180] V, p. 1035 (Pº, 6).

ante ídolos llamados Mannheimer, Herzog e Israel, Gerson, Adam, Esders y Madler, Emma Bette, Bud y Lachmann. Una hilera de masas insondables, no, cuevas de mercancías, eso era la ciudad[181].

Si, tal como se ha sostenido, la teoría del sueño colectivo de Benjamin no descuidaba las distinciones de clase ¿podríamos decirle lo mismo de su teoría del despertar político? En sus notas primeras, Benjamin indicó que la burguesía que había generado ese sueño permanecía atrapada en él:

> ¿No nos enseñó Marx que la burguesía no puede llegar a tener una conciencia del todo esclarecida de sí misma? Y si esto es cierto, ¿no estaría justificado conectar la idea del colectivo que sueña (el colectivo burgués) con su tesis?[182].

Y en la entrada siguiente:

> ¿No sería posible, además, mostrar a partir de los hechos recogidos que conciernen a este trabajo (las Arcadas) como éstos aparecen en el proceso en el que el proletariado se torna consciente de sí mismo?[183].

Benjamin nunca negó que su experiencia de la ciudad estuviera impregnada por una perspectiva de clase. En Berliner Chronik : «¿los pobres? Para los niños ricos de la generación (de Benjamin) los que vivían más allá de mundo conocido»[184]. Reconoció:

> Nunca dormí en las calles de Berlín (...). Sólo aquellos para quienes la pobreza o el vicio transforman la ciudad en un paisaje donde perderse del anochecer al amanecer, la conocen de una manera que me fue negada[185].

Y en el *Passagen-Werk:* «¿Qué sabemos de las esquinas, de las aceras, del calor, el polvo y de los filos del empedrado bajo las desnudas suelas...?»[186].

La división de clases era innegable. Sin embargo, Benjamin sentía que había una confluencia entre las posiciones *objetivas* de los intelectuales y artistas como productores culturales y el proletariado como productor industrial, resultado de una constelación específica de la historia económico-cultural. La vuelta del siglo experimentó una «crisis» cultural, y fue seguida por una crisis económica, un «estremecimiento de la sociedad de mercancías»[187] que desencadenó los temblores del sueño colectivo. La experiencia de su generación se articuló en torno a esta constelación, y ya entrada la década de los 30, Benjamin encontraba en ella un motivo elemental de esperanza. Así, pudo escribir a Scholem en 1935: «Creo que la concepción (del *Passagen-Werk*), aun cuando muy personal en sus oríge-

[181] *Berliner Chronik,* VI, p. 499.
[182] V, p. 1033 (O°, 67).
[183] V, p. 1033 (O°, 68).
[184] VI, p. 471, traducción de Jephcott y Shorter, *One Way Street,* p. 300.
[185] VI, p. 488, traducción de Jephcott y Shorter, *One Way Street,* p. 316.
[186] V, p. 1018 (K°, 28).
[187] V, p. 59 (*exposé* de 1935).

nes, tiene como objeto los intereses históricos decisivos de nuestra generación»[188].

Para el proletariado, el material descartado de la cultura del siglo XIX simbolizaba una vida todavía inalcanzable; para el intelectual burgués, representaba la pérdida de lo que alguna vez había sido. Pero, para ambas clases, la revolución estilística desencadenada por la cultura de las mercancías era la forma onírica de la revolución social, la única forma posible en un contexto social burgués. La nueva generación experimentó «la moda del pasado más reciente como el más completo anti-afrodisíaco imaginable»[189]. Pero esto era precisamente lo que la hacía «políticamente vital», de modo que «la confrontación con la moda de la generación pasada es un asunto de mucho mayor significación de lo que se ha supuesto»[190]. Los descartados objetos del mundo de sueños de la generación de los padres constituían evidencia material de que la fantasmagoría del progreso había sido un espectáculo montado y no la realidad. Al mismo tiempo, como sustancia de los recuerdos infantiles, estos anticuados objetos retenían poder semántico en tanto símbolos. Benjamin comentó que para Kafka, «como para "nuestra" generación... el horripilante moblaje de la fase inicial del alto capitalismo fue vivido como el escenario de las experiencias infantiles más luminosas»[191]. El deseo de recapturar el mundo perdido de la niñez determinó el interés de una generación por el pasado. Pero las necesidades de sus miembros en tanto que adultos determinó su deseo de despertar.

[188] Carta de Benjamin a Scholem, 9 de agosto de 1935, V, p. 1137.
[189] V, p. 130 (B9, 1; cf. Bla, 4).
[190] V, p. 113 (Bla, 4).
[191] V, p. 1018 (K°, 27).

9

Una pedagogía materialista

1



Figura 9.1. Huelga en París, junio de 1936: los obreros ocupan una fábrica, juegan a los naipes, algunos duermen.

El contemporáneo que al leer una obra de historia, se da cuenta de cuán larga ha sido preparación de la miseria que lo embarga –y mostrar esto al lector debe ser una tarea entrañable del historiador– reconoce así el gran mérito de sus propios poderes. Una historia que educa de este modo, no causa melancolía, sino que proporciona armas a la gente[1].

La penetración y actualización dialéctica del pasado, tal como éste conecta con el presente, es la prueba de verdad de la acción presente[2].

[1] V, p. 603 (N15,3).
[2] V, pp. 1026-27 (O°,5).

Las Tesis de Filosofía de la Historia[3] tienen un objetivo pedagógico, expresamente político. Si como sostenía Marx, las ideas dominantes han sido siempre las de la clase dominante ¿qué valor puede hallar el materialista histórico en esos «tesoros» que conforman la herencia cultural?

> Porque los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de trasmisión en el que pasa de uno a otro[4].

El proceso de trasmisión cultural aparece como un «cortejo triunfal» en el que los dominadores de hoy «pasan sobre los que hoy yacen bajo tierra»[5]. Benjamin concluye: «por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo»[6]. Este «cometido» del materialista histórico es vital para la pedagogía revolucionaria. En «Eduard Fuchs: Coleccionista e Historiador», un artículo que según Tiedemann «es, sin lugar a dudas, uno de los trabajos más significativos de los últimos años de Benjamin»[7] (y que al igual que las Tesis proviene principalmente del *Konvolut* N), Benjamin escribe que en el período anterior a la Primera Guerra Mundial, el partido Social-Demócrata cometió una grave equivocación teórica, en gran parte responsable de la cooptación del movimiento obrero y del fracaso de la revolución alemana de 1918. La Socialdemocracia tenía una consigna: «Saber es poder».

> Pero (la socialdemocracia) no llegó a penetrar su doble sentido. Opinaba que el mismo saber, que corroboraba el dominio de la burguesía sobre el proletariado, capacitaría a éste para liberarse de dicho dominio. En realidad se trata de un saber sin acceso a la praxis e incapaz de enseñar al proletariado en cuanto clase acerca de su situación; esto es, que era inocuo para sus opresores. Lo cual resulta especialmente válido para el saber de las ciencias del espíritu. Estaba lejos de la economía, las transformaciones de ésta ni le alcanzaban siquiera[8].

Es importante señalar que Benjamin no trataba de apoyarse sobre la obra de Mehring, Fuchs y otros intentos por desarrollar un nuevo enfoque «marxista» de la

[3] «Über den Begriff del Geschichte», I, pp. 693-704 (traducción al español, Jesús Aguirre, *Discursos Interrumpidos*, pp. 178-185). En 1950, Adorno escribió que esta Tesis «sintetizaba las reflexiones epistemológicas cuyo desarrollo acompañó el del proyecto de los Pasajes» (Th. Adorno, «Characteristik Walter Benjamin», en *Über Walter Benjamin*, Rolf Tiedemann, ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 26). Espagne y Werner argumentan que esta afirmación «no corresponde literalmente con la afirmación de Benjamin» en su carta (del 22 de febrero de 1940) a Horkheimer, en el sentido de que las Tesis «sevirían como armazón teórica para el segundo ensayo sobre Baudelaire» (Benjamin,V, pp. 1129-30; citado en Espagne y Werner, p. 646). Los autores utilizan ese hecho para apoyar su argumento de que el ensayo sobre Baudelaire habría desplazado al proyecto de los Pasajes. Mi crítica a este argumento ya ha sido desarrollada antes (introducción a la parte III).

[4] *Tesis de Filosofía de la Historia*, I, p. 696 (182).

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] Nota del editor, II, p. 1355.

[8] «Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker», II, pp. 472-73 (en español, *Discursos interrumpidos*, I, p. 97).

sociología de la literatura o del arte. Creía que la historia cultural estaba en el centro de una educación de clase. En relación a la Segunda Internacional, escribió (acercándose en esto a Gramsci): «Sólo unos pocos se percataron de cuántas cosas dependían de hecho de la labor cultural materialista»[9]. Si el progreso en la historia no era algo automático, una «educación materialista», un saber que proporcionara «acceso a la praxis», resultaba crucial. Todo dependía de eso[10].

En sus notas al ensayo sobre Baudelaire, Benjamin se anticipó y rechazó la crítica que más tarde afirmaría que el poeta (un «clásico»[11] para su propia generación) no tenía *nada* que decir con valor revolucionario para el presente[12].

> Es una ilusión del Marxismo vulgar (creer que se puede) determinar la función social de los productos espirituales o materiales tomando en consideración las circunstancias y los portadores de su trasmisión histórica... ¿Qué nos impide confrontar, de manera apresurada, al objeto de nuestra investigación, el poeta Baudelaire, con la sociedad actual y responder a la pregunta sobre qué... habría podido decir a sus cuadros progresistas, en respuesta a la valoración de su obra... sin abordar la cuestión de si en realidad tiene algo para decirles? En realidad, hay algo importante que se opone a esta interrogación acrítica... el hecho de que fue la sociedad burguesa la que nos enseñó a leer a Baudelaire, y no a partir de sus elementos más progresistas[13].

La cultura tiene un efecto reaccionario por la manera conservadora a través de la cual es trasmitida históricamente: «La cultura parece entonces algo cosificado. Su historia no sería nada más que el pozo formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la conciencia de los hombres ni una sola experiencia auténtica, esto es política»[14]. El objetivo de una pedagogía materialista es proporcionar esta experiencia política, infundiendo en la clase revolucionaria la fuerza para «sacudir» estos tesoros de la cultura que «se amontonan en las espaldas de la humanidad» y así «poder asirlos con las manos»[15].

[9] Ensayo sobre Fuchs, II, p. 473 (*Discursos interrumpidos*, I, p. 97).

[10] Su viaje a Moscú en 1927 lo había convencido de que el problema de una educación cultural era igualmente agudo en una sociedad posrevolucionaria, en la que el intento del Partido Comunista de enseñar los «clásicos» de la literatura europea popularizó los valores burgueses «precisamente en el sentido distorsionado y monótono que, en última instancia, debe al imperialismo» («Moskauer Tagebucch»,VI, p. 339) (ver también cap. 2 *supra*).

[11] «Über einige Motive bei Baudelaire», I, p. 608. Había llegado a ser también «uno de los libros más publicados» *(ibid.)* (Sobre algunos temas en Baudelaire, *Poesía y capitalismo, Madrid,* Taurus, 1991).

[12] Esta visión era opuesta a la de Brecht, quien creía que Baudelaire «de ninguna manera es expresión a su época, ni siquiera de un período de diez años. No será entendido por muchos años. Aún hoy se requieren demasiadas notas explicativas» (Brecht, citado en el posfacio del editor, en Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyrikenim Zeitalter des Hochkapitalismus*, Rolf Tiedemann, ed. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 193).

[13] I, p. 1166 (los paréntesis indican frases tachadas en las notas).

[14] Ensayo sobre Fuchs, II, p. 477 (*Discursos*, I, p. 101). La interpretación de Benjamin a propósito del legado hegeliano en la teoría de Marx se centra precisamente sobre este punto: La cuestión no era que la teoría marxiana permitiese al proletariado tomar posesión de la herencia del idealismo alemán. Aún más, la situación histórica real del proletariado, «su decisiva posición en el proceso de producción» (C. Korn [1908], citado en *ibid.*, p. 473) hizo posible que Marx releyera radicalmente a Hegel. La imagen actual y real del proletariado rescata de un solo golpe la filosofía de Hegel en el momento presente y lleva a cabo la crítica más devastadora de la misma.

[15] *Ibid.*, p. 478.

2

(El historiador) debe abandonar la actitud tranquila, contemplativa ante el objeto para volverse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se ubica en relación precisa con este presente[16].

Las imágenes dialécticas, «constelaciones críticas» de pasado y presente, están en el centro de la pedagogía materialista. Provocando un corto-circuito en el aparato histórico-literario burgués, trasmiten una tradición de *dis*continuidad. Si toda continuidad histórica es «aquella de los opresores»[17], esta otra tradición está compuesta por esos lugares «toscos y rasgados» donde se rompe la continuidad de la tradición y los objetos, revelan «grietas» que son «puntos de apoyo para cualquiera que quiera ir más allá»[18]. Es la «tradición de los nuevos comienzos»[19], que surge al comprender que «la sociedad sin clases no es la meta final del progreso histórico, sino su frecuentemente fracasada y sin embargo en última instancia realizada interrupción»[20].

Ya en *Calle de dirección única* Benjamin había aclarado la conexión entre imágenes cognoscitivas y praxis revolucionaria:

> Sólo las imágenes del espíritu dan vitalidad a la voluntad. La mera palabra, por el contrario, a lo sumo llega a inflamarla para luego dejarla apagada, marchita. No hay voluntad intacta sin imaginación pictórica exacta. No hay imaginación sin innervación[21].

Para Benjamin lo que contaba en este caso, era la voluntad colectiva, política del proletariado, y ésta se movilizaba mirando hacia atrás. El historiador que construía imágenes dialécticas utilizaba inevitablemente materiales culturales producidos por la burguesía, que expresaban su experiencia de clase. Y sin embargo Baudelaire resultaba más significativo desde un punto de vista revolucionario, para enseñar a sus lectores acerca del presente, que aquellos que habían glorificado al obrero en sus obras, como Pierre Dupont o Victor Hugo. Benjamin consideraba romántica «la vieja y fatal confusión –que quizá comienza con Rousseau–» según la cual el término «edificante» se asocia a esa «especial sencillez» de la vida de «los desposeídos y dominados»[22]. Se enfrentaba al «intelectual» contemporáneo que «adopta una suerte de actitud de mímica frente a la experiencia del proletariado sin por ello ser en lo más mínimo un aliado de la clase obrera»[23]. El tipo de imágenes que él construía resultaba más relevante: «En realidad, no se trata de transformar al individuo creativo de formación burguesa en un maestro del "arte proletario", sino de acercarlo... en puntos importantes a este mundo de imágenes»[24].

[16] *Ibid.*, pp. 467-68 (*Discursos*, p. 102).
[17] Notas a las *Tesis de Filosofía de la Historia*, I. p. 1236.
[18] V, p. 1242.
[19] I, p. 1242.
[20] Notas a las *Tesis de Filosofía de la Historia*, I, p. 1231.
[21] *Einbahnstrasse* (IV, pp. 116-17).
[22] «*Zum gesellschaftlichen Standort des französichen Schriftstellers*» (1934), II, p. 787.
[23] *Ibid.*, p. 789.
[24] «Surrealism» (1929), II, p. 309.

Es impensable creer que Benjamin no intentara realizar en el *Passagen-Werk* estos objetivos que en los importantes ensayos (escritos en 1928, 1934, 1937 y 1940) definía como la tarea del intelectual políticamente comprometido. Y en realidad, el *Konvolut* N contiene una referencia explícita al significado político presente de las imágenes dialécticas, cuya construcción se describe como «mirar por telescopio el pasado a través del presente»[25]: «No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que en la imagen (dialéctica) el pasado se une al presente en una constelación»[26]. Además, «el estilo a lograr» debía ser accesible y no esotérico, construido con «palabras de todos los días... lenguaje común... estilo franco»[27].

Si tomamos su mensaje al pie de la letra, debemos pensar que aquellos elementos del siglo XIX que decidió registrar deben haber sido considerados de especial relevancia política para su propio tiempo. En el *Passagen-Werk,* donde las referencias directas al mundo contemporáneo son escasas, raramente se explicitan estas conexiones. Sin embargo podemos, y en realidad debemos asumir su existencia. El *Konvolut N* no da lugar a dudas:

> Los acontecimientos que rodean al historiador y en los que toma parte, subyacen a su obra como un texto escrito en tinta invisible. La historia que presenta a los lectores da forma, por decirlo así, a las citas del texto, y sólo las citas que así cobran forma, se yerguen ante cualquiera y ante todos en forma legible[28].

Para hacer justicia a la política del *Passagen-Werk* debemos tornar visible el subyacente texto *in*visible de los acontecimientos presentes, aquellos que para la generación de Benjamin hubieran sido «legibles» para «cualquiera y para todos».

> Así como Giedion nos enseña que podemos leer los rasgos básicos de la arquitectura actual en los edificios de la década de 1850, así podemos leer la vida actual, las formas actuales en la vida y en las formas aparentemente secundarias y olvidadas de aquella época[29].

Tal vez debieramos esperar que «la vida actual» proporcione la respuesta que nos permita entender por qué Benjamin eligió *estos* fenómenos y no otros para su «Ur-historia del siglo XIX». No seremos defraudados.

3

> La apariencia de cerrada facticidad que se adhiere a la investigación filosófica y que atrapa al investigador desaparece cuando el objeto es construido en perspectiva histórica. Las líneas evanescentes de esta perspectiva convergen en nuestra propia experiencia histórica. Es así que el objeto se constituye como una mónada. En

[25] V, p. 576.
[26] V, p. 576 (N2a,3 y N3,I).
[27] J. Joubert (1883), citado en V, p. 604.
[28] V, p. 595.
[29] V, p. 572.

la mónada todo aquello que como hecho en un texto yace míticamente fijado, se torna viviente[30].

Benjamin describía el aspecto «pedagógico» de su trabajo: «educar en nosotros el medio creador de imágenes para mirar dimensionalmente, estereoscópicamente, en las profundidades de las sombras históricas»[31]. El estereoscopio, instrumento creador de imágenes tridimensionales, no trabajaba a partir de una sola imagen, sino de dos. Por sí mismos, los hechos del siglo XIX recolectados por Benjamin son ramplones y rayan en el «positivismo», como lo expresara la queja de Adorno. Pero constituyen la mitad del texto. Los lectores de la generación de Benjamin proporcionarían la otra mitad, a partir de las fugaces imágenes de su propia experiencia vivida[32]. En el caso de los Pasajes, Benjamin evocó explícitamente estas imágenes. En las primeras notas del *Passagen-Werk* (1927) conecta los decadentes pasajes con una descripción de las nuevas construcciones de moda en la Avenue des Champs Elysées, recién inauguradas:

> En la Avenue Champs-Elysées, se abrieron hace poco pasajes entre los nuevos hoteles de nombre anglosajón, novedosas versiones del *passage* parisino. Una monstruosa orquesta uniformada tocó en la inauguración, entre floridas macetas y fuentes brotantes. La gente gemía mientras se apretujaba para cruzar el umbral de piedra y recorrer las paredes espejadas; contemplaron la lluvia artificial que caía sobre las entrañas de cobre de los automóviles último modelo, prueba de la calidad del material, observaron engranajes que oscilaban en aceite, y vieron, escritos con letra de molde sobre negros rótulos, los precios de los artículos de piel, los discos gramofónicos y los kimonos bordados. En la luz difusa que venía de arriba, se deslizaron sobre los pisos de mosaico. Mientras se preparaba aquí un nuevo pasaje para el París de moda, desaparecía uno de los más antiguos de la ciudad, el Passage de l'Opera, devorado por la construcción del Boulevard Haussman. Como hasta hace muy poco este admirable sendero cubierto, varios pasajes todavía hoy, en sus lúgubres y oscuros rincones, preservan la historia-vuelta-espacio. Firmas anticuadas sobreviven en estos cuartos interiores y el despliegue de mercancías tiene un significado indistinto, múltiple...[33].

Estos pasajes originarios son «el molde donde se funde la imagen de "lo moderno"»[34]. Al yuxtaponerlos con el deslumbrante despliegue de mercancías del presen-

[30] Carta de Benjamin a Adorno, 9 de septiembre de 1938, I, p. 1103.

[31] Rudolf Borchard (1923) citado en V, p. 1026. El estereoscopio, inventado entre 1810 y 1820, era la imagen de la teoría benjaminiana de la perspectiva histórica (ver carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, V, p. 1135).

[32] Por momentos, las distintas entradas parecen tener una relación bastante simple con el «presente». Por ejemplo se nos dice que, mientras en el pasado era la aristocracia la que concurría a los balnearios, hoy son las estrellas de cine. El apodo de Bismarck, el «canciller de hierro», que marcó la «entrada de la tecnología en el lenguaje» (V, p. 231) es algo que resuena en el apodo de Stalin, «el de acero». Benjamin anota que el sitio en Hyde Park donde se erigió la exposición de 1851 despertó un «grito de alarma» porque «uno no debería sacrificar a los árboles para un espectáculo de fantasía» (V, p. 231). En 1937 se escuchó el mismo grito por parte de los «Amigos de la Esplanade des Invalides»: «No destruyamos la capital con el pretexto de la exposición. ¡Los árboles deben ser salvados!» Su protesta generó una respuesta del propio Leon Blum, quien inició una investigación (ver la serie de artículos en *La semaine à Paris*, febrero-agosto de 1937. Paris, Bibliothèque de l'Histoire de la Ville de Paris). Si estos detalles se hubieran incorporado en un *Passagen-Werk* terminado, habrían podido orientar al lector sobre la forma de leer el trabajo.

[33] *Passagen* (1927), V, p. 1041.

[34] V, p. 1045.

te, expresan la esencia de la historia moderna en la forma de enigma: si los pasajes y su contenido permanecen míticamente intocados, la historia se vuelve en ellos visible; si son históricamente desplazados por nuevas fantasmagorías mercantiles, su forma mítica sobrevive. Estas yuxtaposiciones de pasado y presente atraviesan la fantasmagoría contemporánea, trayendo a la conciencia la fugacidad del elemento utópico de las mercancías y la incesante repetición de su forma peculiar de traición: la misma promesa, la misma desilusión. «"Siempre-otra vez-lo-mismo" no refiere al acontecimiento, sino al elemento de novedad en él...»[35]. La dialéctica temporal de lo nuevo como «siempre-lo-mismo», signo distintivo de la moda, es el secreto de la experiencia moderna de la historia. En el capitalismo, los mitos más recientes son constantemente remplazados por mitos nuevos, y esto significa que la novedad misma se repite míticamente.

4

El pasado acecha al presente; pero éste lo rechaza por buenas razones. En la superficie, nada permanece igual. La primera Guerra Mundial fue un punto de inflexión de la moda en todos sus ámbitos, desde los edificios de oficinas hasta la ropa femenina, desde los tipos de imprenta a las ilustraciones de los libros infantiles (figs. 9.2 a 9.16). Para 1920, en cada una de las artes y técnicas afectadas por la tecnología, el cambio de estilo era completo. En Alemania el Bauhaus de Walter Gropious proclamaba esta transformación[36]. En París, la obra de Le Corbusier epitomizó el lado funcional del nuevo estilo, mientras que el Surrealismo representó su reflejo en la imaginación. Benjamin escribió: «Unir Breton y Le Corbusier. Ello significaría ampliar el espíritu de la Francia contemporánea como un arco a través del cual el saber (del pasado) llega hasta el corazón del presente»[37]. El *Passagen-Werk* proporcionaría los datos históricos de ese saber. Benjamin describe el antiguo estilo:

> Vivir era entendido como crear un estuche para los seres humanos, encastrados tan profundamente con todas sus posesiones, que uno recuerda el interior de la caja de un compás, en la que el instrumento yace con todas sus partes alternativas típicamente anidadas sobre terciopelo morado y huecos de satín. Difícilmente es posible encontrar algo para lo que el siglo XIX no haya inventado un estuche: para los relojes de bolsillo, las zapatillas, hueveras, termómetros, naipes, y si no son estuches se trata de cubiertas, forros, cubrealfombras y fundas[38].

La ornamentación era una suerte de estuche. Recordemos[39] que en el temprano estadio mítico de la tecnología, el hierro forjado fue utilizado como decoración lineal de superficie para ocultar las formas estructurales. Su resistencia se volvió encaje, como en la Torre Eiffel o en los omnipresentes enrejados de hierro forjado en bal-

[35] V, p. 1038.

[36] La fábrica modelo de Gropius, exhibida en Colonia en 1914, tenía paredes de vidrio; y Paul Sheerbart construyó su «Casa de vidrio» también para esta exhibición (cf. Benjamin menciona a Sheerbart en conexión con la arquitectura en vidrio como expresión utópica, *exposé* de 1935, V, p. 46).

[37] V, p. 573.

[38] V, p. 528.

[39] Ver cap. 5.



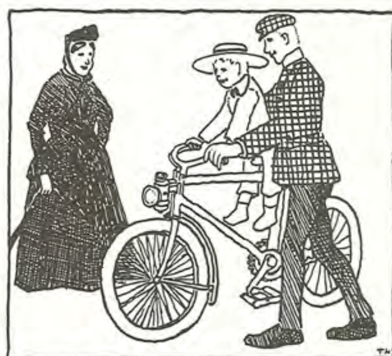


Figura 9.2. Ilustración de G. Alboth, Cuento de hadas alemán, 1846 (top).

Figura 9.3. Ilustración de Theodor Herrmann, libro infantil alemán, 1910 (bottom).

cones y barandas (fig. 9.4). La revolución estilística del siglo XX transformó todo esto. Máscaras, estuches y ornamentaciones desaparecieron. La función se volvió visible. La nueva sensibilidad penetró en las experiencias más habituales de la vida cotidiana, es decir en el inconsciente colectivo.

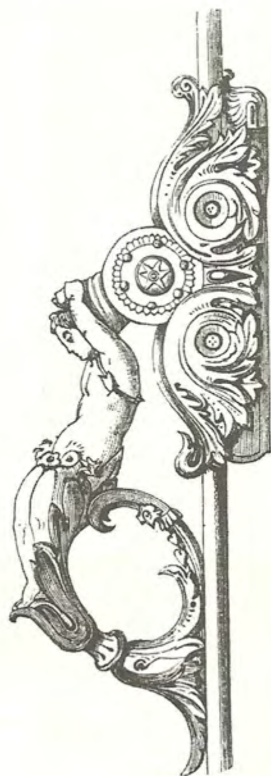
Los exteriores de los edificios eran estuches. En este caso, la moderna reversión de la forma estética significó una diferencia visual en gran escala (figs. 9.7 y 9.8). «El siglo XX, con su porosidad, transparencia, luminosidad y aire libre puso punto final al vivir en el antiguo sentido»[40].

Al yuxtaponerlas con las villas construidas por Le Corbusier, las imágenes de los interiores del siglo XIX cobran la fuerza de extremos dialécticos. Estos últimos trazaban una nítida separación entre espacio público y espacio para vivir. Los interiores eran clausurados, tapizados y oscuros, añejos pero sobre todo, privados (fig. 9.11). Las villas de Le Corbusier irrumpían definitivamente en el espacio abierto, y la «privacidad» se volvía anticuada (fig. 9.12). Bajo los techos de cristal del siglo pasado, flores y jardines enteros eran traspuestos al interior. En contraste: «Hoy la consigna no es trasponer, sino transparentar (Le Corbusier)»[41].



Figura 9.4. Interior, GUM, Gran Almacén en Moscú.

[40] V, p. 292.
[41] V, p. 528.



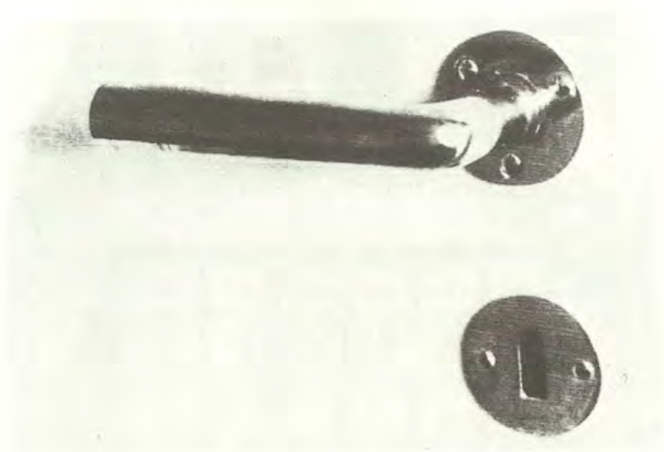


Figura 9.5. Pestillo de ventana del siglo XIX, Coudrue, París, 1851.

Figura 9.6. Picaporte del siglo XX, Le Corbusier, Frankfurt am Main, 1920





Figura 9.7. Sala de exhibiciones, París, Gustav Eiffel, 1878.

Figura 9.8. Bauhaus, Dessau, Walter Gropius, 1926.





Figura 9.9. Silla tapizada en terciopelo, August Kitschelt, Viena, 1851.

Figura 9.10. Mesa de trabajo, C. F. Grubb, Banbury, Inglaterra, 1851.



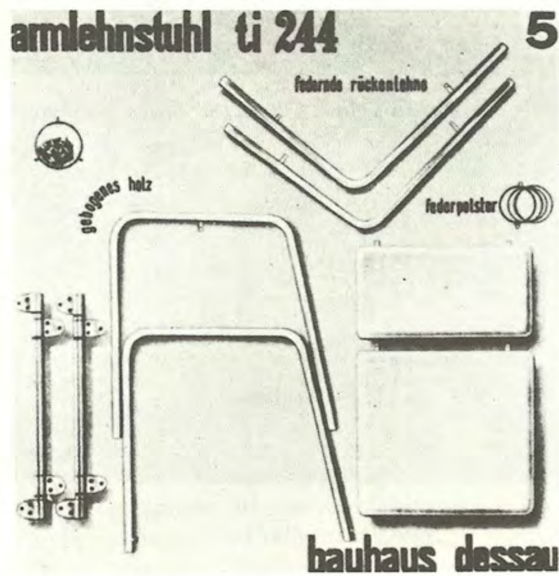


Figura 9.11. Variante de la silla tubular de acero, Marcel Breuer, Bauhaus, 1928.

Figura 9.12. Silla desmontable, Josef Albers, Bauhaus, 1929.



Figura 9.13. Interior del siglo XIX, París (Sarah Bernhard en su casa).



Figura 9.14. Interior del siglo XX, Villa Savoye, Poissy, Francia, Le Corbusier, 1929-31.





Figura 9.15. Martin Lewis, «Shadow Dance», 1930.

Figura 9.16. Constantin Guys, «Coquette», 1850.

La ropa femenina, que también había sido un estuche (corsets, crinolinas, corpiños y colas) se volvió tan vaporosa como los interiores (fig. 9.15). La moda erótica cambió a la par. Anota Benjamin: «El corset como *passage* del torso. Aquello que hoy es común entre las prostitutas baratas –no desvestirse– parece haber sido una característica de las más elegantes de aquel entonces»[42].

5

> Necesidad de una teoría de la historia en la cual el fascismo pueda volverse visible[43].

> La experiencia de nuestra generación: el capitalismo no morirá de muerte natural[44].

Esta revolución estilística constituyó la preocupación central de Benjamin en las primeras etapas del *Passagen-Werk*[45]. Apoyaba la nueva estética modernista por la transparencia de su «contenido social» así como por su función social[46]. Durante los densos años de finales de la década del 20, cuando el capitalismo estaba en crisis y el descontento social aún no había cuajado dentro las formas reaccionarias o fascistas, Benjamin parece haber percibido el cambio en las formas culturales como un fenómeno anticipatorio que iluminaba el tremendo potencial social(ista) de la nueva naturaleza y que por tanto resultaba políticamente instructivo[47]. Fourier cobraba una particular relevancia como precursor. Había adoptado el estilo arquitectónico de los Pasajes (arcadas) para sus «falansterios». En una suerte de visión primera de los alojamientos públicos, las galerías eran una suerte de vereda (rue-galerie»[48]) a través del espacio público. Y los productos más extravagantes de la imagi-

[42] V, p. 1030.

[43] Notas a las *Tesis de Filosofía de la Historia*, I, p. 1244.

[44] V, p. 1218.

[45] Varias de las fotos de arquitectura incluidas en la sección anterior han sido tomadas de *Bauen im Frankreich* de Sigfried Giedion (1928), una de las primeras fuentes de Benjamin (véase también las entradas del multicitado libro de Adolf Behne, *Neues Bauen*, Laipzig: Hesse & Becker Verlag, 1927).

[46] «Es una particular propiedad de las formas *técnicas* (en contraste con las formas artísticas) el que su progreso y éxito sea proporcional a la *transparencia* de su contenido social (de allí la arquitectura en vidrio)». V, p. 581.

[47] De manera similar, Adorno desarrolló en esos años su teoría sobre la música atonal de Schonberg como anticipación de un nuevo orden social. Sin embargo, había una importante diferencia entre sus ejemplos. La superación por parte de Schönberg de la tonalidad burguesa era la realización de un artista individual que trabajaba aisladamente, extrayendo las consecuencias de una tradición musical heredada. En contraste, la transformación de la moda, de la arquitectura, del mobiliario y del «estilo» en general, eran proyectos colectivos realizados con la cooperación de ingenieros, diseñadores comerciales, productores industriales, etc. Además, en tanto valores de uso y no en tanto arte autónomo, entraban en la experiencia cotidiana de la gente, formando parte de los contenidos del inconsciente colectivo. Al menos potencialmente, el enfoque de Benjamin evitaba el elitismo presente en la crítica cultural de Adorno. (Ver Susan Buck-Morss, *Los orígenes de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, México, cap. 8.) También en Ernst Bloch puede encontrarse la idea de las formas culturales como anticipaciones.

[48] V, p. 775. Benjamin también registra el plan de Ledoux para un complejo residencia, que por primera vez incluía «lo que en el presente denominamos una cocina común» (Kauffmann, 1933, citado en V, p. 742).

nación de Fourier (ridiculizados en su tiempo) resultaron ser profecías: el telégrafo[49], la radio[50], incluso la televisión[51] ¡sin mencionar los satélites[52] y los viajes espaciales![53]

Mientras el «presente» conservara un potencial revolucionario, Benjamin podía percibirlo de manera positiva, casi teleológicamente como «el mundo que despierta y hacia el cual el pasado soñaba»[54]. Pero los acontecimientos de la década del treinta ubicaron al pasado en constelaciones muy diferentes. En particular después de 1937[55], las imágenes registradas en los *Konvoluts* tienen un perfil menos utópico. Más que ser «anticipaciones de un futuro más humano»[56], centellean en el presente como urgentes señales de advertencia, imágenes de peligros políticos recurrentes más que de nuevas posibilidades políticas.

Indicativos de esta transformación resultan sus comentarios sobre la figura del flâneur, el paseante urbano del siglo XIX, origen de su propia clase de productores literarios y ur-forma del intelectual moderno. El objeto de interrogación del flâneur es la modernidad misma. A diferencia del académico que reflexiona en su estudio, camina por las calles y «estudia» la multitud. Al mismo tiempo, su base económica se desdibuja drásticamente, al no estar ya protegida por el rango del mandarín académico. Como figura histórica específica, Baudelaire encarna las cualidades del flâneur. Su aguda conciencia de esta situación ambivalente (bohemio socialmente rebelde y productor de mercancías para el mercado literario al mismo tiempo) da cuenta de la capacidad de Baudelaire para ilustrar a la generación de productores intelectuales a la que pertenece Benjamin sobre sus propias circunstancias objetivas, que hacen que sus intereses converjan con los del proletariado.

A finales de la década de 1920, Benjamin parece haber afirmado esta orientación pública del flâneur, así como los espacios públicos de la ciudad y de la multitud que transita por ellos. Una nota del *Passagen-Werk* (1927-1930) comienza con la formulación:

> Las calles son la morada del colectivo. El colectivo es una esencia eternamente agitada, eternamente en movimiento que, entre las fachadas de los edificios soporta *(erlebt)*, experimenta *(erfährt)*, aprende y siente tanto como el individuo en la protección de sus cuatro paredes. Para este colectivo, las placas deslumbrantes y

[49] V, p. 786.

[50] «Fourier quería que la gente inútil para cualquier civilización, esa gente que sólo va por allí tratando de recoger y difundir las noticias, circulara por entre las mesas del falansterio, para ahorrarle a la gente el tiempo de lectura de los periódicos: una adivinación de la radio derivada del estudio del carácter humano» (V, p. 793).

[51] Imginó un «telégrafo óptico» (V, p. 793).

[52] V, p. 783.

[53] V, p. 776.

[54] V, p. 1058. Sin embargo siempre tuvo en claro la ambivalencia de estas imágenes de ensueño (ver cap. 8). Si bien el falansterio de Fourier anticipaba la vivienda pública, también privatizaba el estilo arquitectónico de los Pasajes, una «transformación reaccionaria» que resultaba «sintomática» (V, p. 37).

[55] La correspondencia indica que Benjamin se dio cuenta tarde de los peligros del fascismo, así como tardó en reconocer la incapacidad del Partido Comunista pro-Soviético para ser una fuerza de oposición. (Ver *Briefe*, 2 vols., Gershom Scholem y Th. Adorno, eds., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978.)

[56] Esta era la descripción de Benjamin en 1934 (ver carta a Adorno, 18 de marzo de 1935, V, pp. 1102-3).

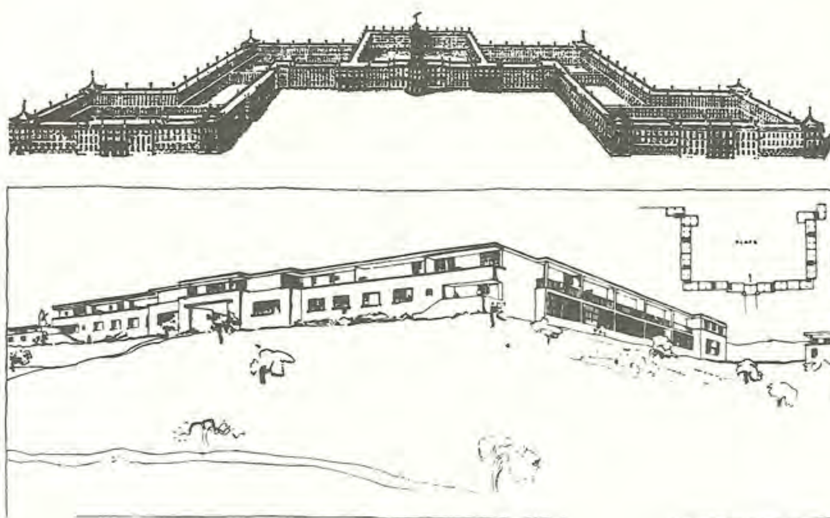


Figura 9.17. Charles Fourier, falansterio, concebido en 1808 (dibujo de 1844).

Figura 9.18. Le Corbusier, «Domino» proyecto de una casa, plano, 1915.

esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y quizá mejor que para la burguesía un óleo en el salón. Los muros con el *«defense d'afficher»* son su pupitre, los kioscos de periódicos sus bibliotecas, las estafetas sus bronces, los bancos su dormitorio, y las terrazas de los café balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla sus asuntos domésticos[57].

El mismo pasaje aparece en la reseña escrita en 1929 del libro de Franz Hessel *Spazieren in Berlin,* sólo que aquí el sujeto (que todavía tenía la aprobación benjaminiana) no es el *Kollektiv* sino «las masas» *(die Masse),* y el flâneur «vive con ellas...»[58]. Sin embargo, para la época del primer ensayo sobre Baudelaire (1938) este motivo ha sufrido un cambio significativo. Sólo el flâneur es ubicado en las calles (aunque no duerma en sus bancos) y los muros son ahora *su* pupitre, en el cual «apoya su cuadernillo de notas». El párrafo tiene una nueva conclusión:

La vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones, entre los adoquines grises y ante el trasfondo gris del despotismo: este era el secreto pensamiento político del que las fisiologías (escritas por los flâneurs) formaban parte[59].

El tono de esta versión es claramente crítico y funciona como una advertencia a los «flâneurs» intelectuales de su propio tiempo. Benjamin describe las formas más

[57] V, p. 994.
[58] «Die Wiederkehr des Flaneurs», III, p. 198.
[59] «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», I, pp. 537-39 (*Poesía y Capitalismo,* p. 52).

modernas de este tipo social: el Reportero, un flâneur-transformado-en-detective, busca la primicia[60]; el fotoperiodista ronda como un cazador listo para disparar[61]. Las últimas entradas subrayan que el flâneur no es en realidad un vagabundo *(Musse)*. Más bien, el vagabundear *(Müssigang)* es su oficio. Es el prototipo de una nueva forma de asalariado que produce noticias/literatura/anuncios con el propósito de información/entretenimiento/persuasión (estas formas no pueden distinguirse claramente). Como reportero de las verdaderas condiciones de la vida urbana, en realidad disipa el tedio de su audiencia[62]. Sus productos orientados hacia el mercado masivo llenan esas horas «vacías» en las que se ha transformado el tiempo fuera del trabajo en la ciudad moderna. Al mismo tiempo, el flâneur, él mismo un bohemio, se transforma en una atracción de café. Contemplado por el público mientras «trabaja» vagabundeando[63], saca a pasear al concepto mismo de estar-a-la-venta. Así como el gran almacén es su última presa, así su última encarnación se da como hombre-sandwich»[64].

El hombre-sandwich (fig. 9.19) recibe un pago por anunciar las atracciones de la cultura de masas. De manera parecida, el productor cultural se beneficia vendiendo al menudeo la moda ideológica. Benjamin elige como «verdadero flâneur asalariado» y «hombre-sandwich» a Henri Beraud[65], periodista proto-fascista del *Gringoire,* cuyo ataque nacionalista y antisemita contra Roger Salengro (ministro del Interior de Leon Blum) condujo a este último al suicidio. Benjamin comenta que invocaciones a tales políticas podían encontrarse ya en Baudelaire, cuyo diario incluía una «broma»: «Podría organizarse una bonita conspiración con el fin de exterminar la raza judía»[66]. Como hombre-sandwich, el financieramente exitoso Beraud era el mercachifle de la línea fascista que camuflaba los antagonismos de clase, desplazando la hostilidad hacia la «raza» judía, permitiendo que el ataque a la Izquierda se ocultara bajo la jerga patriótica. En una nota posterior, Benjamin hace la asociación: «Flâneur –hombre-sandwich periodista– uniformado. Este último hace propaganda del estado, ya no de la mercancía»[67].

La visión de Benjamin tanto del flâneur como de la multitud se ha transformado:

> En realidad este «colectivo» no es nada más que apariencia ilusoria *(Schein)*. Esta «multitud» con la que el flâneur deleita sus ojos es el molde con el que, 70 años después, se forjará la *Volksgemeinschaft*. El flâneur, que se jactaba de su talento... se

[60] V, p. 554.

[61] V, p. 964.

[62] «Das Paris des Second...», I, pp. 537-39.

[63] Benjamin escribe que actúa como si conociera la definición marxiana: «el valor de toda mercancía está determinado... por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción...». Para él, e incluso para su empleador, este valor (su tiempo de trabajo) recibe una compensación fantástica. «Este no sería el caso si no estuviera en la privilegiada posición de hacer que el tiempo de producción de este valor de uso fuera observable y evaluable públicamente, es decir de pasar el tiempo en los boulevards y así al mismo tiempo exhibirlo» (V, pp. 559).

[64] V, p. 562 (posterior a 1937). Para un tratamiento más completo de este tema, ver Susan Buck-Morss «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering», *New German Critique,* 39 (otoño de 1986).

[65] V, p. 967.

[66] I, p. 967 *(Poesía y capitalismo,* p. 22).

[67] Notas sobre Charles Baudelaire, I, p. 1174.



Figura 9.19. «Hombre-sandwich», París, 1936.

adelantó en esto a sus contemporáneos: fue el primero en caer víctima de aquello que desde entonces ha cegado a tantos millones[68].

Pero todavía a finales de la década de 1930, su visión del proletariado no había cambiado:

> El público de un teatro, un ejército, los habitantes de una ciudad (conforman) las masas, que como tales no pertenecen a ninguna clase particular. El libre mercado las hace crecer rápidamente... *porque cada mercancía reúne alrededor suyo* a la masa de consumidores. Los estados totalitarios persiguen y acorralan a los individuos que se interponen en el camino de su completa asimilación a una clientela masificada. El único oponente irreconciliado... es el proletariado revolucionario. Éste destruye la ilusión de la multitud *(Schein der Masse)* con la realidad de la clase *(Realität der Klasse)*[69].

6

La época anterior a 1848 (la de Fourier y la de los primeros Pasajes)[70] había sido para Benjamin una fuente inagotable de imágenes de anticipación utópica. Pero para la década de 1930 el período del Segundo Imperio se volvía cada vez

[68] V, p. 469.
[69] V, p. 469.
[70] V, p. 577.

más «legible»[71]. Napoleón III fue el primer dictador burgués[72]; Hitler era su encarnación presente. Hitler propagandizaba su dominio como una realidad históricamente única: «Esto ocurre sólo una vez; nunca se repite». Hitler no asumió el título de Presidente del Reich: tenía en mente impresionar a la gente con la naturaleza única de su aparición»[73], así apunta Benjamin en 1934. No es casual que el relato de Marx sobre el golpe de estado de Napoleón III, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte,* comienza a ser frecuentemente citado en el *Passagen-Werk*. El texto de Marx mostraba que la fórmula del éxito de Hitler *no* era única. Después del *coup*, Luis Napoleón convocó a un plebiscito para justificar su ilegal disolución de la República[74]. Hitler empleó precisamente la misma táctica en agosto de 1934. Benjamin no sólo se preocupa por las estrategias políticas paralelas, sino por la prototípica constelación de elementos que proporcionaron el cemento social del Segundo Imperio, incluido el uso de nuevas tecnologías de producción cultural con el objetivo de control social. Una entrada al *Konvolut d* («Historia literaria, Hugo») cita a un periodista francés contemporáneo:

> Un observador perspicaz dijo un día que la Italia fascista está manejada como si fuera un importante periódico, y además por un gran hombre de prensa: una idea por día, competencia, sensacionalismo, hábil e insistente orientación del lector hacia ciertos aspectos desproporcionadamente vulgares de la vida social, distorsión sistemática de la comprensión del lector, con el objetivo de lograr ciertos fines prácticos. En suma, los regímenes fascistas son regímenes de publicidad»[75].

Ese mismo año Benjamin compuso el Ensayo sobre la obra de arte, en el que afirma el tremendo potencial progresista de los medios de comunicación masiva, un argumento diseñado para funcionar como *crítica* de su uso en el presente. De manera similar, el *Passagen-Werk* conecta al ratón Mickey (una «estrella» de los cines parisinos en la década del treinta[76]) con las fantasías de los precursores Grandville[77] y

[71] «El índice histórico de las imágenes (dialécticas) no sólo nos dice que pertenecen a un tiempo determinado; sobre todo nos dice en qué tiempo particular se vuelven legibles». V, p. 577.

[72] Benjamin apunta que, irónicamente, «Napoleón III perteneció a un grupo fourierista en 1848». V, p. 789.

[73] «Zum Gschichtsphilosophie, Historik und Politik» (1934), VI, p. 104.

[74] La primera nota al *exposé* de 1935 incluía una cronología de los pasos de este proceso, desde la elección presidencial de Luis Bonaparte el 10 de diciembre de 1848 hasta la disolución de la República tres años después, y de sus exitosos plebiscitos subsecuentes (V, pp. 1206-07).

[75] De lignières (1936) citado en V, p. 926.

[76] Los papeles del Archivo Bataille incluyen recortes de prensa sobre Mickey Mouse y Walt Disney, tomados de periódicos franceses (París, Bibliothèque Nationnale).

[77] El primer dibujo animado a color de Walt Disney apareció en 1932 y se tituló «Flores y árboles»: el tronco de un malhumorado árbol interrumpe el romance entre dos jóvenes árboles, y desata un incendio que amenaza con destruir todo el bosque. Los pájaros picotean a las nubes, causando una lluvia que apaga las llamas. El tronco es destruido, los amantes se casan, una luciérnaga es el anillo de matrimonio, y las flores celebran las nupcias. Una entrada del *Passagen-Werk* anota la diferencia entre la obra de Grandville y la de Walt Disney: «Disney no contiene ni la más ligera semilla de mortificación. En esto se aleja del humor de Grandville, que siempre portaba dentro la presencia de la muerte» (Mac-Orlan [1934] citado en V, p. 121).



Figura 9.20. El ratón Mickey viaja sobre un torpedo alemán.

Fourier[78]; sin embargo las notas al Ensayo sobre la obra de arte reconocen: «la aplicabilidad de los métodos de Disney para el fascismo»[79] (fig. 9.20).

El *Konvolut* T sobre «Tipos de iluminación» registra que los proyectos para el alumbrado urbano se basaron en «la idea de iluminación universal» de la «Ilustración del siglo XVIII»[80]; pero que su potencial reaccionario ya había sido anticipado en la década de 1830: «En 1836, Jacques Fabien publica *Paris en songe.* Desarrolla aquí la idea de cómo la electricidad, a través de una sobreabundancia de luz, produce múltiples cegueras, y tras un lapso de bombardeo de información produce locura»[81]. Un siglo más tarde, la iluminación urbana ofuscaba la realidad, encandilaba a las masas en lugar de ayudarlas a ver más claro. La iluminación comercial convertía las fachadas de las tiendas en escenas de cuento de hadas (fig. 9.21). Los anuncios luminosos «creaban nuevos tipo de escritura»[82] (fig. 9.22). El uso de lamparillas eléctricas en los aparadores sugiere una imagen sobre el carácter fungible del hombre-masa: «Comparación de los seres humanos con un tablero de control con miles de focos de lamparillas eléctricas; primero éstas se apagan, después otras se encienden de nuevo»[83] (fig. 9.23). De nuevo, el fascismo no era una alternativa a la cultura de la mercancía, pero se apropiaba de sus

[78] «Para una explicación de las extravagancias de Fourier, se puede recurrir al ratón Mickey en el que, precisamente en el sentido de las fantasías de Fourier, ha ocurrido la movilización moral de la naturaleza: allí el humor pone a prueba a la política. Confirma que Marx estaba en lo correcto cuando vio en Fourier, por encima de todo lo demás, a un gran humorista». V, p. 781.

[79] Notas al Ensayo sobre la obra de arte, I, p. 1045.

[80] Prospecto del siglo XVIII citado en V, p. 702.

[81] V, p. (E0,33).

[82] V, p. 1207.

[83] V, p. 1207.





Figura 9.21. Escaparates iluminados, Grands Magazins du Louvre, París, 1920.

Figura 9.22. Aux Galleries Lafayette: exhibición nocturna, alumbrado eléctrico y de neón. París, 1930



Figura 9.23. Festival del Solsticio en el Estadio de Berlín, 1938.

técnicas más sofisticadas, despojándolas de su contenido material: «(La) abstracción para... los modernos medios de expresión (iluminación, modos de construcción, etc.) puede ser peligrosa»[84] (fig. 9.24).

El fascismo apelaba al colectivo en estado de ensueño, *inconsciente*. Hacía que «la ilusión histórica fuese más engañosa asignándole como hogar a la naturaleza»[85]. Lejos de «compensar el espíritu unilateral de los tiempos»[86] (como había argumentado Jung) esta reacción estaba totalmente permeada por dicho espíritu.

Benjamin formuló la pregunta: «¿Será la empatía *(Einfühlung)* en valor de cambio lo que hace a la gente capaz de la *erlebnis* total (del fascismo)?»[87]. Para el ojo que se cierra al confrontarse con esta experiencia (de la «inhóspita y ciega era del industrialismo en gran escala») aparece una experiencia de naturaleza complementaria, casi como su espontánea post-imagen[88]. El fascismo era esa post-imagen. Condenando al mismo tiempo los contenidos de la cultura moderna, encontró un colectivo en estado de ensoñación creado por el capitalismo de consumo, un receptáculo preparado para su propia fantasmagoría política. La porosidad psíquica de las masas adormecidas absorbió las extravagancias de los mítines masivos, tal como lo había hecho la cultura de masas[89]. Y si el hombre-sand-

[84] V, p. 595.
[85] V, p. 500.
[86] C. E. Jung (1932), citado en V, pp. 589-90.
[87] V, p. 963.
[88] «Uber einige Motive bei Baudelaire, I, p. 609.
[89] ... «Las llamas en los laterales del Estadio de Nuremberg, las enormes banderas, las marchas y los coros, presentan un espectáculo a las audiencias modernas no muy diferente de aquellos *musicals* norte-

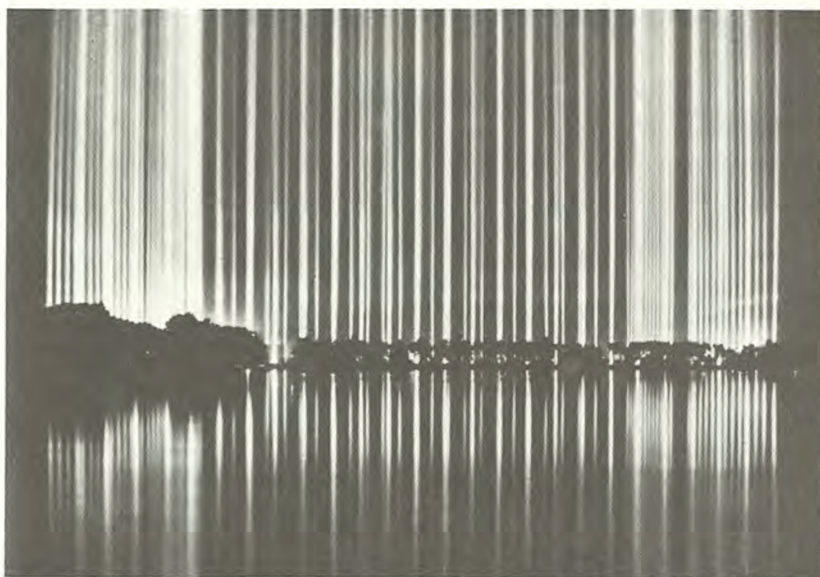


Figura 9.24. «Domo de luces», Mitin del Partido Nazi en Nuremberg, 1935.

wich fue la última encarnación degradada del flâneur, él mismo sufriría una ulterior metamorfosis (fig. 9.25).

7

Una entrada temprana del *Passagen-Werk* cita la crítica de Le Corbusier a los proyectos urbanos de Haussmann durante el Segundo Imperio: «Todas las obras de Haussmann eran arbitrarias: no eran conclusiones rigurosas del urbanismo. Eran las medidas de un orden financiero y militar»[90]. Otras entradas más tardías subrayan cómo los programas de obras públicas de Haussmann conseguían apoyo político para el Estado, controlando al trabajo a través del empleo estatal y beneficiando económicamente a la clase capitalista[91]. Para los lectores de los años treinta, el paralelismo con los ambiciosos planes y proyectos de obras públicas de la Alemania de Hitler (o de la Francia de Blum, o de los Estados Unidos de Roosevelt[92]) no podía pasar desapercibido (fig. 9.26).

Benjamin registra un grabado que representa un regimiento de soldados bajo Napoleón I transformado en un «regimiento de obreros» durante la Restauración[93]. En la Alemania de Hitler, ya era posible anticipar que las etapas se invertirían (fig. 9.27).

americanos de las décadas de 1920 y 1930 que tanto le gustaba mirar a Hitler todas las tarde» (George Mosse, *The Nationalization of the Masses,* N. York: Howard Ferting, 1975).

[90] Le Corbusier, *Urbanisme* (1927), citado en V, p. 184.

[91] Cuenta una anécdota que en una fiesta Madame Haussmann comentó inocentemente: «Es curioso, cada vez que compramos un edificio, un boulevard termina atravesándolo» (V, p. 192).

[92] Washington D. C. fue reconstruido durante los años de la Depresión, siguiendo los criterios del diseño neoclásico.

[93] Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, V, p. 941.





Figura 9.25 Munich, 1933: «Soy judío, pero no tengo queja alguna contra los Nazis».

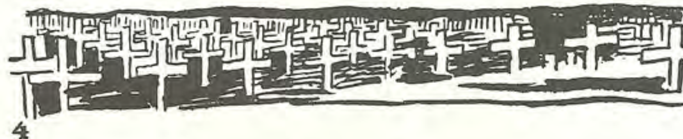
Figura 9.26. Ejército de desempleados utilizados como obreros de la construcción para la Frankfurt Autobahn.

HITLER „LÖST" DIE ARBEITSLOSENFRAGE









DEUTSCHE SOLDATEN!
Wollt Ihr dieses Schicksal nicht, dann kommt herüber nach dem Russland der Arbeiter und Bauern!

Figura 9.27. «Hitler resuelve el problema del desempleo: ¡Obreros alemanes. Si no queréis que éste sea vuestro destino, uníos a los obreros y campesinos rusos!». Cartel comunista.



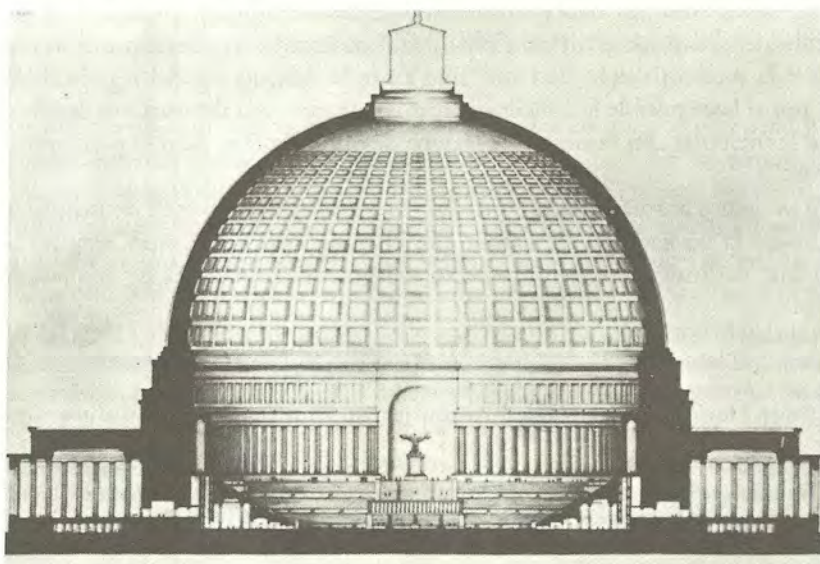


Figura 9.28. Maqueta de la renovación de Berlín, estructurada a lo largo de dos avenidas monumentales en dirección sur-norte y este-oeste.

Figura 9.29. Modelo del «People's Hall» planificado como un panteón alemán para glorificar a Hitler, diseñado por Albrecht Speer como la pieza central de la renovación del Berlín de Hitler.

Si el predecesor de Haussmann no había sido el soñador social Fourier sino el planificador tecnocrático Saint-Simon[94], sus más conspicuos sucesores eran los arquitectos urbanos como Robert Moses, el comisionado para la construcción en Nueva York, quien utilizó fondos del New Deal para demoler amplios sectores de la ciudad, guiado por la filosofía: «cuando se opera en una ciudad sobre-edificada, hay que abrirse paso con cuchillo de carnicero»[95]. O como Albrecht Speer, que estuvo a cargo de un colosal proyecto de reconstrucción de Berlín, el cual, a través de la utilización de un estilo neoclásico[96], debía poner de manifiesto la grandeza imperial del Tercer Reich (figs. 9.28 y 9.29). Benjamin escribió: «El estilo del Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado es un fin en sí mismo»[97].

Es importante señalar que los datos que maneja Benjamin permiten distinguir entre una oposición a las demoliciones en general, de carácter nostálgico y conservador (con la cual no concordaba), y una crítica específica a los intereses económicos y políticos que impulsaban esas destrucciones. Benjamin no criticaba a los Communards de París por el daño inflingido a la ciudad con la revuelta incendiaria (fig. 9.30) sino por haber confundido la destrucción de la ciudad con la destrucción del orden social[98]. Para él, la opción política no era entre preservación histórica o la modernización de París, sino entre la destrucción del registro histórico –que por sí hace posible la conciencia revolucionaria– y la destrucción de este registro en la memoria. En resumen, se trataba de optar entre olvidar el pasado o actualizarlo.

Si podemos afirmar que las entradas del *Passagen-Werk* ponen de manifiesto un cambio en la posición de Benjamin con el transcurso del tiempo, éste no refleja tanto una desilusión creciente respecto del potencial socialista de la «naturaleza»

[94] Las ideas de Saint-Simon estaban más cerca del capitalismo de estado que del socialismo (Volgin, 1928, V, p. 720) «Saint-Simon fue un predecesor de los tecnócratas» (U5a,2); Benjamin apunta: los puntos de contacto entre el Saintsimonismo y el fascismo» (V, p. 1211).

[95] Robert Moses, citado por Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire,* Siglo XXI, 1987.

[96] A pesar de la ideología nazi de la cultura *volkish,* Hitler prefería el neoclasicismo a la tradición teutona, de modo que los planes de su comisionado Speer se parecían más a los proyectos de construcción de Washington D. C. que a los antiguos edificios alemanes. Benjamin cita el intento de Raphael de corregir «la concepción marxista sobre el carácter normativo del arte griego»: «la noción abstracta... de «norma»... fue creada recién en el Renacimiento, es decir, durante el capitalismo primitivo, y fue subsecuentemente aceptada por ese clasicismo que... comenzó a asignarle un lugar dentro de la secuencia histórica» (Max Raphael, 1933, citado en V, p. 580).

[97] V, p. 1212 (nota al *exposé* de 1935). El diseño urbano nazi enfatizaba el carácter monumental de los edificios estatales, con el fin de «redespertar» el alma del pueblo alemán (Robert T. Taylor, *The Word in Stone: The Role of Architecture in National Socialist Ideology,* Berkeley, University of California Press, 1974, p. 30). Para Hitler, «la arquitectura "comunitaria" nunca significó construir para resolver las necesidades de la comunidad», por ejemplo viviendas obreras u hospitales (*ibid.,* p. 28). Admiraba la arquitectura oficial de la antigua Roma (templos, estadios, circos, y acueductos) que contrastaba con el énfasis arquitectónico en Weimar, donde sobresalían «los hoteles y los almacenes de unos cuantos judíos» (*ibid.,* p. 40). En la *Reichskristallnacht* de 1938, 29 tiendas cuyos dueños eran judíos, fueron incendiadas.

[98] La crítica de Benjamin a la Comuna (ver *konvolut k*) se refiere, en cambio, a sus «ilusiones de ser continuación del espíritu de 1793 (V, p. 952). Anota que las mismas ilusiones permearon al Partido Comunista Francés en las elecciones de 1936: su consigna «El comunismo es el jacobinismo del siglo XX» (Joel Colton «Politics and Economics in the twentieth century», *From the Ancien Regime to the Popular Front: Essays in the History of Modern France in Honor of Shepard Clough,* Charles Warner ed., Columbia University Press, 1969, p. 186).



Figura 9.30. Quema de París por los comuneros, 1871.

moderna como una conciencia creciente de los modos en que ese potencial puede ser sistemáticamente distorsionado por aquellos en el poder[99]. En las remodelaciones urbanas se muestra el «progreso» en las capacidades técnicas para la destrucción: «Simultánemente al crecimiento de las grandes ciudades se desarrollaron los medios para arrasarlas hasta sus cimientos. ¡Qué visiones del futuro son evocadas así!»[100]. Este desarrollo beneficiaba al Estado, no a aquellos que se rebelaban en su contra. En otra entrada temprana, Benjamin citaba a Le Corbusier, para quien era un hecho «notable» el que las extensas demoliciones de Haussmann fueran llevadas a cabo con las herramientas más primitivas: Muy importante: «Las herramientas de Haussmann», ilustración en *Urbanisme* de Le Corbusier, p. 150. Varios palos, picos, carretillas, etc.»[101] (fig. 9.31).

«En 1830, el populacho utilizó sogas para barricar las calles»[102], y arrojó sillas por las ventanas para detener a las tropas del gobierno[103]. En la época de Benjamin,

[99] La referencia de Benjamin a Fourier en las Tesis, en el contexto de su protesta contra la imagen tecnocrática de la utopía de la Socialdemocracia (presente también en el fascismo), que glorifica al trabajo y que tiene una concepción de la naturaleza «que difiere ominosamente de las utopías socialistas anteriores a la revolución de 1848»: «El trabajo, tal y como ahora se le entiende, desemboca en la explotación de la naturaleza que, con satisfacción ingenua, se opone a la explotación del proletariado. Comparadas con esta concepción positivista demuestran un sentido sorprendentemente sano las fantasías que tanta materia han dado para ridiculizar a un Fourier. Según éste, un trabajo social bien dispuesto debiera tener como consecuencias que cuatro lunas iluminasen la noche de la tierra, que los hielos se retirasen de los polos, que el agua del mar ya no sepa a sal y que los animales feroces pasen al servicio de los hombres. Todo lo cual ilustra un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, está en situación de hacer que alumbre las criaturas que dormitan en su seno» (I, p. 699) (Discursos interrumpidos, p. 185).

[100] «Uber einige Motive bei Baudelaire», I, p. 589.

[101] V, p. 184.

[102] V, p. 203.

[103] V, p. 198.

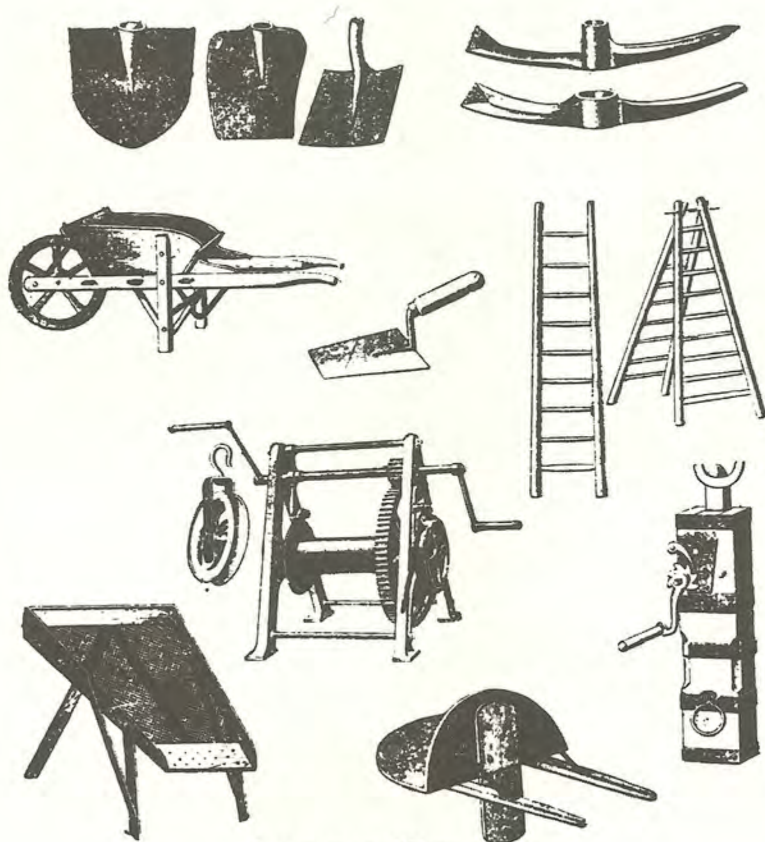


Figura 9.31. Las herramientas de Haussmann, tomadas de *Urbanisme,* de Le Corbusier, 1931.

los avances tecnológicos hacían que la resistencia al Estado fuera mucho más precaria:

«Hoy el combate callejero tiene sus técnicas: fue perfeccionado después de la recaptura de Munich en combate armado, y recogido en un pequeño trabajito publicado confidencialmente y manejado con gran secreto por el gobierno de Berlín. Ya no se avanza por las calles, hay que dejar que permanezcan vacías. Se hacen trampas en los interiores, horadando las paredes. Tan pronto como se es dueño de la calle, se la organiza, el teléfono se despliega a través de las brechas en los muros de defensa; mientras tanto, para evitar un retorno del adversario, se mina inmediatamente todo el territorio conquistado... Un desarrollo muy claro: ya no habrá que preocuparse por salvar vidas o edificios. Al lado de las guerras civiles del futuro la (construcción de barricadas en la) rue Transnonnain parecerá un... incidente arcaico e inocente»[104].

Esta advertencia, escrita en 1926, fue registrada en el *Passagen-Werk* antes de 1935, en referencia a Haussmann. Unos años después Benjamin observaría: «La actividad de Haussmann se realiza hoy por medios muy diferentes, como lo demuestra la Guerra Civil Española»[105] (fig. 9.32).

8

Toda percepción histórica puede ser representada como una balanza, un platillo sobrecargado con el pasado, el otro con la percepción del presente. Mientras que los hechos reunidos en el primero no pueden ser nunca insignificantes ni suficientes, la carga del otro platillo deben ser sólo unos pocos pesos masivos[106].

«La dignidad de una persona exige someter nuestros conceptos a estos... únicos y primordiales hechos: que la policía enfrenta a los obreros con cañones, que hay amenaza de guerra, y que ya reina el fascismo...»[107].

En febrero de 1934, mientras los efectos de la Depresión económica se intensificaban, estallaron demostraciones callejeras en París. La protesta más fuerte provino de la Derecha; el parlamento francés se sintió amenazado por un *putsch* fascista. Benjamin observaba los acontecimientos desde su hotel ubicado en el Boulevard Saint-Germanin, en el corazón de los disturbios[108]. En ese tiempo, en relación con el artículo que planeaba sobre Haussmann[109], estaba leyendo «una

[104] Dubech-D'Espezel (1926), V, 854.

[105] V, p. 208.

[106] V, p.585.

[107] Louis Aragon (1935), citado en V, p. 579.

[108] Su hotel estaba ubicado en la esquina particularmente importante desde el punto de vista de la estrategia de la rue du Four y Boulevard Saint-Germain, no lejos del Palais Bourbon y de la Cámara de Diputados (carta a Gretel Karplus, febrero 1934, V, p. 1099). Para un excelente relato biográfico de Benjamin durante la década de 1930, ver Chryssoula Kambas, *Walter Benjamin im Exil: Zum Verhaltnis von Literaturpolitik und Asthetik*, Tubinga, Niemeyer Verlag, 1983.

[109] El artículo estaba planeado para el periódico comunista *Le Monde*.



Figura 9.32. Guerra Civil Española: una bomba explota en una calle de Madrid, 1936.

excelente historia de París» que lo sumergió «por completo en la tradición de estas luchas y disturbios»[110]. En realidad estaba aprendiendo que desde la construcción de los boulevards de Haussmann (uno de los cuales era Saint-Germain), la lucha de barricadas se había vuelto obsoleta como praxis revolucionaria[111]. Creer que esas confrontaciones callejeras podían derribar un Estado defendido con armamento moderno era sucumbir a ese romanticismo revolucionario y a esa nostalgia que ya habían resultado fatales en el siglo XIX[112]. Tal vez esa investigación condujo a Benjamin en febrero de 1934 a creer, a diferencia de la Izquierda

[110] Probablemente el libro era *Histoire de Paris* de Lucien Dubedh y Pierre D'espezel (1926), frecuentemente citado en las entradas del *konvolut* k tituladas «Haussmannización; lucha de barricadas». El artículo sobre Haussmann se basa en los materiales de este *Konvolut.* En febrero de 1934, Benjamin escribió a G. Karplus que Brecht consideraba a Haussmann como un tema especialmente importante, y que al encarar este tema se había «acercado otra vez a las proximidades inmediatas de mi proyecto sobre los Pasajes», cuya elaboración estaba temporariamente interrumpida. El artículo, nunca concluido, habría tenido una sorprendente relevancia política para ese momento histórico particular.

[111] La «táctica de la guerra civil» estaba «subdesarrollada» (V, p. 182). Ya en la revolución de 1848, Engels había comentado que la lucha de barricadas «tenía un significado más moral que material» (Engels, citado *ibid.*).

[112] Sobre el abortado putsch blanquista de agosto de 1870: «Por las formas de lucha callejera, se podría afirmar que los obreros preferían la daga al revólver» (V, p. 204). La época de apogeo de las barricadas fue la revolución de 1830, cuando «se contaron 6.000 barricadas en la ciudad» (*exposé* de 1935). «En la represión de la insurrección de junio (1848) se empleó por primera vez la artillería en la lucha callejera» (V, p. 202).

francesa en general, que «los actuales movimientos no tendrán materialización alguna»[113].

Los acontecimientos de febrero unificaron a la Izquierda que veía en el fascismo el mayor peligro. Pero Benjamin también vio el peligro contenido en la naturaleza de la respuesta política de la Izquierda. El Partido Comunista se unió con los Socialistas y con otros grupos para «salvar a la República» organizando un Frente Popular contra el fascismo. El programa del Frente combinaba demandas obreras y lealtad patriótica al Estado. El primer gran éxito fue la organización de una demostración de cientos de miles de manifestantes el 14 de julio de 1935 que conmemoraba, como un culto patriótico y repetitivo[114] la Gran Revolución (burguesa). Liderado por el socialista Leon Blum, el Frente Popular ganó las elecciones nacionales al año siguiente. Pero entonces sucedió algo que los líderes de la Izquierda no habían previsto. En mayo, poco después de las elecciones, en una tras otra de las fábricas suburbanas de París, los trabajadores iniciaron huelgas espontáneas, haciendo ver que no estarían satisfechos a menos que el Frente Popular transformara la gestión gubernamental. El talante de los huelguistas era festivo y jubiloso, pero la amenaza de revolución no era menos real[115]. Los sindicatos comunistas y socialistas y la dirección del Partido negaron su adhesión a los huelguistas; en su lugar forjaron un acuerdo con los temerosos hombres de negocios, estaban dispuestos a hacer concesiones a los obreros en tanto las relaciones de propiedad permanecieran intocadas. Pero las huelgas continuaron, incluso después de que estos «acuerdos Matignon» fueron firmados, extendiéndose a los grandes almacenes, cafés, restaurantes y hoteles. Hacia el mes de junio, un millón y medio de trabajadores parisinos estaban en huelga. Desde el exilio, Leon Trotsky proclamó: «La Revolución Francesa ha comenzado... Estas no son sólo huelgas, esta es *la* huelga...»[116]. Sin embargo, los dirigentes del Partido Comunista Francés se atuvieron a la política del Frente Popular impulsada por la Comintern. El gobierno de Blum tomó la sede del periódico trotskista que había publicado el llamado de Trotsky a la formación de soviets revolucionarios, y (en una repetición de 1848 y 1871) preparó las *gardes mobiles* para avanzar hacia París en caso necesario. Al final, los huelguistas capitularon y se evitó un derramamiento de sangre. Blum tuvo las manos libres para realizar sus programas, que dejaron de lado las metas socialistas en nombre de la unidad nacional y en favor de la recuperación económica.

[113] Carta a G. Karplus, febrero de 1934, V, p. 1099. Las demostraciones callejeras no constituían una oposición a la altura de un estado dispuesto a utilizar la fuerza. Ello se puso de manifiesto esa tarde, cuando la policía y las *gardes mobiles* detuvieron a la multitud, mataron a catorce e hirieron a más de mil (ver Joel Colton, *Leon Blum: Humanist in Politics* (Cambridge, MIT Press, 1974). Benjamin compuso el *exposé* del *Passagen-Werk* durante este período de inestabilidad política de 1934-35.

[114] Ese día Benjamin estaba con Fritz Lieb. Al año siguiente le escribiría: «¿Recuerdas nuestro Día de la Bastille juntos? ¡Qué justificado parece hoy aquel descontento que entonces nos atrevimos a expresar sólo a medias!» (carta de Benjamin a Lieb, julio 9 de 1937, *Briefe*, vol. 2, p. 732).

[115] «Por todas partes las huelgas cobran una forma común. Los obreros permanecen en las fábricas día y noche, apostando guardias de seguridad, cuidando solícitamente la maquinaria. Los familiares traen comida y mantas; se les proporciona entretenimiento. No hubo casi ningún hecho vandálico. Parece como si los obreros trataran a las fábricas como si las plantas ya fueran de su propiedad, lo cual basta para asustar a la burguesía. Le Temps vio algo siniestro en el orden mismo que reinaba en las fábricas» (Colton, p. 135).

[116] Trotsky, citado en Colton, p. 152.

La correspondencia publicada de Benjamin guarda silencio sobre las huelgas de junio[117]. Puede haber desesperado ante la falta de dirección clara y las demandas sindicalistas. Pero habría apoyado las huelgas que interrumpían el curso de los acontecimientos, y por la duración de las huelgas y a pesar de la ausencia de liderazgo, debe haber pensado que la conciencia obrera todavía contenía un potencial revolucionario[118]. En su conferencia «El autor como productor», elaborada durante el crítico 1934, enfatizaba la responsabilidad de los intelectuales y escritores en las tareas de educación política. Al mismo tiempo, comenzó a tomar apuntes en los *Konvoluts* acerca de la *mala* educación política brindada por los escritores del siglo XIX: por ej. Lamartine, cuyos sentimientos nacionalistas y defensa del orden social por encima de la justicia social resultaban prototípicas. En realidad: «El programa político-poético de Lamartine» fue «el modelo del fascismo de hoy»[119]. En una carta de julio de 1937 expresó su desaprobación del Frente Popular : «Todos se aferran exclusivamente al fetiche de la mayoría de Izquierda, y no les preocupa que esta mayoría ejecute un tipo de política que si fuera llevada adelante por la Derecha, conduciría a la insurrección»[120].

El Frente Popular sostenía que la unidad nacional podía englobar las diferencias de clase. Argumentaba que la recuperación de la economía capitalista beneficiaría a los obreros proporcionándoles empleos, mercancías y salarios. Promulgó leyes sobre beneficios para los obreros, no sobre la propiedad obrera, y aseguró por primera vez vacaciones pagadas para los trabajadores franceses. En contraste, Benjamin apunta que las comunidades utópicas concebidas por Fourier en 1820, no conocen las vacaciones ni las desean»[121]. Blum era un admirador de Franklin Delano Roosevelt y sus políticas fueron diseñadas imitando al New Deal. De hecho, el régimen de Hitler también se fijó como objetivo incrementar el consumo a través del incremento del

[117] El volumen VII de las obras completas de Benjamin incluirá esta correspondencia, y puede llegar a mostrar otra cosa. Sobre la constelación del Front Populaire y el *Passagen-Werk* ver el excelente artículo de Philippe Ivernel, «Paris, Capital of the Popular Front», *New German Critique*, 39, otoño de 1986; o la publicación original en francés en Walter Benjamin et Paris: Colloque International, 27-29 de junio de 1983, París: Cerf, 1986. Véase también el documentado ensayo de Jon Bassewitz «Benjamin Jewish Identity during his Exile in Paris» (en prensa), que ubica a la obra de Benjamin en el contexto de los debates culturales de la Izquierda en París, durante la década de 1930.

[118] En realidad, ese potencial había sido sofocado por la dirección, como comentara retrospectivamente Benjamin en ocasión de las siguientes huelgas en diciembre de 1937: «En tanto este movimiento huelguístico es una continuación del que lo precedió, parece condenado al fracaso. En dos años, la dirección ha logrado despojar a los obreros de su elemental sentido de la acción práctica –su infalible sentido de cuándo y en qué condiciones una acción legal debe dar paso a una ilegal, y cuándo una acción ilegal debe volverse violenta–. Sus acciones despiertan todavía el miedo de la burguesía, pero carecen de la intención, del poder real de intimidar» (carta a Fritz Lieb, 31 de diciembre de 1937, citada en Chryssola Kambas, «Politische Aktuualität: Walter Benjamin's Concept of History and the Failure of the Popular Front», *New German Critique*, 39, otoño de 1986).

[119] V, p. 937.

[120] Carta de Benjamin a F. Lieb, julio 9 de 1937, *Briefe*, vol. 2, p. 732. Su posición no era menos crítica ante el oportunismo del Partido Comunista durante la Guerra Civil Española, en la que «El martirio no se soporta en nombre de la cuestión real, sino en nombre de una propuesta de compromiso... entre las ideas revolucionarias en España y el Maquiavelismo de la dirección rusa, y el Mammonismo de los líderes locales» (carta de Benjamin a Karl Thieme, 27 de marzo de 1938, *Briefe*, vol. 2, p. 747).

[121] V, p. 798.

empleo[122] (y los obreros alemanes recibieron por primera vez el beneficio de las vacaciones pagadas durante el fascismo[123]). La investigación benjaminiana develaba cómo esta fórmula de unidad nacional, patriotismo y consumismo resultaba históricamente familiar, y cómo, inevitablemente, terminaba en la traición a la clase obrera.

9

«El término que correspondió a esta fantasiada trascendencia de las relaciones de clase (en la revolución de 1848) fue *fraternité*»[124].

La ur-forma de la política del Frente Popular puede encontrarse en las teorías sociales de Saint-Simon, formuladas en la época del nacimiento del capitalismo industrial[125]. La característica política decisiva de este temprano pensador del siglo XIX fue su concepción de los obreros y capitalistas como única «clase industrial» y su insistencia en que «los intereses de los directores de negocios estaban en realidad de acuerdo con los de las masas», de modo que el problema de los antagonismos sociales podría resolverse a través «de la construcción pacífica de un nuevo sistema social»[126]. En una reacción similar a la del Frente Popular durante las huelgas de 1936, el periódico saint-simoniano *Le Globe* se opuso a los levantamientos obreros de Lyon en 1831, temiendo que «un alza de los salarios pusiera en peligro la industria local»[127]. La solución saint-simoniana a los problemas obreros incluía la intervención estatal a través de una legislación social y un cierto nivel de economía planificada. Se esperaba que el capitalismo produjera la innovación tecnológica y los bienes de consumo capaces de mejorar la calidad de vida de la clase obrera. En síntesis, el saint-simonismo prefiguró el capitalismo de Estado en su forma izquierdista (Frente Popular y New Deal) así como en su forma de derecha (nacional-socialista):

[122] V, p. 798. A pesar de algunas críticas a la producción de novedades para el consumo (porque su producción drenaba recursos nacionales) la moda y los cosméticos no fueron erradicados en la Alemania fascista; por el contrario los alentó en tanto industrias domésticas que podrían competir con los franceses en ese campo. Se alentó también la demanda de vivienda privada, el consumo masivo del automóvil fue un objetivo del estado y esto se logró con el Wolkswagen, en su clásica versión del «escarabajo».

[123] Como una de sus primeras acciones, Hitler fundó «Kraft und Freude» (Fortaleza y Alegría), asociación para organizar actividades para el tiempo libre tales como deportes, turismo y asistencia a teatros y conciertos. La oficina de «Viajes y Turismo» organizaba vacaciones planificadas. Más tarde organizaría el transporte de los judíos a los campos de la muerte.

[124] Karl Marx sobre la Revolución de febrero de 1848, citado en V, p. 183.

[125] Había una diferencia: Blum estaba plenamente comprometido con el parlamentarismo republicano. En contraste, «Los saintsimonianos tenían pocas simpatías hacia la democracia» (V, p. 733). El saintsimoniano romántico radical l'Enfantin «saludó el golpe de Luis Napoleón como una obra de la Providencia» (V, p. 741). Pero su defensa de la armonía de clases y del capitalismo de estado anticipó las filosofías del Welfare State de Blum y Franklin D. Roosevelt, y era *esta* posición la que Benjamin consideraba como el error central de la Izquierda; corregirla era el objetivo de la educación materialista.

[126] Voglin (1928), citado en V, p. 720.

[127] Citado en V, p. 734.

«La tarea principal de un sistema industrial era la puesta en marcha de... un plan de trabajo a ser ejecutado por la sociedad... Pero el ideal (de Saint-Simon) estaba más cerca del capitalismo de Estado que del socialismo. En Saint-Simon no se menciona la abolición de la propiedad privada ni la expropiación. El estado subsume las actividades de los industriales bajo un plan general, pero sólo hasta cierto punto...»[128].

Al criticar la fe saint-simoniana en el progreso tecnológico, con el cual se negaba el conflicto de clases[129], Benjamin atacaba indirectamente las políticas puestas en práctica en su propio tiempo.

Las exposiciones universales, esas fantasmagorías populares del patriotismo y el consumismo que glorificaban el progreso tecnológico del capitalismo, resultaban un perfecto medio de expresión para la ideología saint-simoniana. Tal como hemos visto, Benjamin documenta claramente esta conexión en diferentes partes del *Passagen-Werk*[130] y dedica un espacio considerable de su trabajo a las exposiciones del siglo XIX. En este caso, el paralelismo con su propio tiempo es tan notable como el hecho de que nunca se lo haga explícito en el *Passagen-Werk.* En ningún lugar menciona esas imágenes del «presente» que, de la manera más obvia, entraban en una constelación con las ur-formas del siglo XIX. Este silencio, lejos de refutar las conexiones contemporáneas, en realidad apoya literalmente la interpretación de que el presente subyace al proyecto, aun cuando «escrito con tinta invisible». Porque nadie en Europa (o en los Estado Unidos) podría haber vivido en la década de los 30 sin darse cuenta que las exposiciones universales, menos frecuentes después de la Primera Guerra Mundial, súbitamente retornaron como una venganza durante esos años de la Depresión. Fueron enfocadas como un medio de fortalecer los negocios, crear empleos para los desempleados, y proporcionar entretenimiento de masas subsidiado por el Estado, que fuera al mismo tiempo «educación» pública. Importantes exposiciones tuvieron lugar casi anualmente:

Estocolmo, 1930.
París, 1931.
Chicago, 1933.
Bruselas, 1935.
París, 1937.
Glasgow, 1938.
N. York, 1939.
San Francisco, 1939.

La «Exposición Colonial» celebrada en París en 1931, presentó no sólo a las mercancías sino también a la gente de las colonias francesas como exóticos objetos de exhibición. Breton, Eluard, Aragon y otros miembros del movimiento surrealista impulsaron un boicot a la exposición, en virtud de su carácter racista e

[128] Voglin (1928), citado en V, p. 720.

[129] «Todos los antagonismos sociales se disuelven en el cuento de hadas de que el *progrès* es el prospecto del futuro muy cercano», V, p. 716.

[130] Ver cap. 4.

imperialista, que justifica los «millones de nuevos esclavos» creados por el colonialismo y la destrucción de culturas no occidentales en nombre del progreso, y porque el sentimiento patriótico que alentaba resultaba lesivo para la solidaridad internacional[131]. La exposición de París de 1937, anunciada con mucha anticipación, iba a representar la unidad de artistas y tecnología, artesanos e industria, una demostración «imponente y pacífica» de las naciones que, a pesar de su competencia, contribuían al progreso pacífico de la Humanidad[132]. Glorificaba los últimos «adelantos» de la tecnología, e incluía esta vez no sólo la radio, el cine, televisión, fonógrafos, electricidad, gas y aviones, sino también bio-genética, tecnología de rayos-X y el nuevo y maravilloso aislante, el asbesto[133]. La exposición, planeada con anterioridad a las elecciones nacionales de 1936, encajaba perfectamente en la ideología del Frente Popular. Leon Blum presidió la ceremonia de inauguración, que tuvo que ser pospuesta por una huelga de los obreros que construían la exposición, un «último suspiro» del movimiento obrero autónomo[134]. La «Avenue de la Paix» aparecía flanqueada por los pabellones de Alemania y de la USSR (fig. 9.33[135]). En dos años, estos países firmarían un Pacto de no-Agresión; en cuatro estarían en guerra. Ahora, se enfrentaban cara a cara en Trocadero, y el diseño neoclásico de Albrecht Speer complementaba el diseño del pabellón soviético, a pesar de los esfuerzos de ambos por diferenciarse.

A la luz de la búsqueda benjaminiana de ur-formas, el Pabellón de la Solidaridad, dedicado a los obreros franceses resultaba particularmente significativo. Su mensaje político expresaba la línea del Frente Popular de solidaridad nacional *con* los obreros, en lugar de la solidaridad internacional *de* los obreros, y evocaba la tradición decimonónica de no desafiar al presente sino de justificarlo:

> Los humanos no pueden considerarse seres aislados. Cada quien es un consociado. La asociación de todos los seres iguales... Desde mediados del siglo XIX las acciones creadoras de solidaridad social en Francia han cobrado una nueva forma... Saint-Simon y Fourier introdujeron nuevas concepciones de cooperación social[136].

Esta entrada del *Passagen-Werk,* posterior a 1937, registra la ur-forma de esta ideología a través de la cita de un verso compuesto en 1851 para la primera exposición internacional de Londres:

[131] Ver *Le livre des expositions universelles, 1851-1989,* París, Union Centrale des Arts Decoratifs, 1982, pp. 137 y 310. Benjamin apunta el precedente: en la exposición de 1867 «la zona oriental fue la atracción central». V, p. 253.

[132] *Le livre des expositions,* pp. 145-156.

[133] Este tenía su propio pabellón y se podía tomar asiento dentro, totalmente inmerso en este material que luego demostró ser cancerígeno.

[134] Ver Invernel, *New German Critique,* p. 76.

[135] Como precursor: «La exposición universal de 1889 tenía un panorama histórico (... que mostraba) a Victor Hugo ante un monumento alegórico a Francia, monumento a su vez flanqueado por alegorías de la defensa de la patria y del trabajo» (V, p. 664).

[136] Folleto, Pavillion de Solidarité, París, Bibliothèque de l'Histoire de la Ville de Paris. Ver Jean Cassou (1936), citado en V, p. 953, sobre el «sueño naive» de las exposiciones universales, expresado por Gustave Courbet: «un orden imperecedero, un orden de los ciudadanos».

PARIS 1937



Figura 9.33. Pabellón alemán (izquierda) y pabellón soviético (derecha), Exposición Internacional de París, 1937.

El rico, el educado, el artista, el proletario
Cada uno trabaja por el bienestar de todos
Y unidos como nobles hermanos
Todos desean la felicidad de todos[137].

La investigación benjaminiana también sacó a la luz los orígenes de la contemporánea ideología del pequeño inversionista:

> «... El hombre pobre, aunque posea sólo un thaler, puede participar en los bonos del empréstito público (Volksktien), que se divide en porciones muy pequeñas, y así puede hablar de *nuestros* palacios, *nuestras* fábricas, *nuestros* tesoros. Napoléon III y sus cómplices en el golpe de estado estaban convencidos de estas ideas... (y creían) que podían interesar a las masas con la solidez del crédito público e impedir la revolución política»[138].

Alemania no albergó ninguna exposición internacional en la década de 1930. En su lugar, Hitler presidió la nueva forma de espectáculo de masas que superaría a la exposición internacional en nuestra época (las exposiciones internacionales ya se habían vuelto poco rentables). Los Juegos Olímpicos tuvieron lugar en Berlín en 1936 en el nuevo «Estadio Olímpico» con capacidad para 85.000 personas (fig. 9.34). Aquí, en

[137] V, p. 256.
[138] Paul Lafargue (1904), citando a Fourier, V, p. 770.



Figura 9.34. Estadio Olímpico de Berlín, construido por Werner March, 1934-36.

lugar de las últimas maquinarias industriales, se exhibió la capacidad de los cuerpos humanos, que actuaron para una audiencia masiva. En estos Juegos Olímpicos, se utilizó experimentalmente la televisión, y Leni Riefenstahl capturó en película el despliegue de los juegos, demostrando la nueva habilidad técnica para crear audiencias masivas a partir de individuos aislados en el espacio.

Las Olimpiadas modernas, iniciadas en 1896, eran parte de la ideología del neoclasicismo, un supuesto retorno a las naturales proezas atléticas de los antiguos (Arios) griegos. En una nota al Ensayo sobre la obra de arte, Benjamin las comparaba en cambio con la ciencia industrial del Taylorismo, que empleaba un cronómetro para analizar minuto a minuto los movimientos corporales de los obreros, con el objetivo de fijar normas para la productividad obrera en la producción mecanizada. Esta era precisamente la característica decisiva de las nuevas Olimpiadas, de allí que el pretendido acontecimiento antiguo se revelara absolutamente moderno. Los atletas de Berlín corrían contra el reloj. Sus actuaciones eran medidas en «segundos y centímetros»: «Estas mediciones establecen los récords deportivos. La vieja forma de lucha desaparece...)»[139]. Esta medición es una forma de prueba, no de competencia: «Nada más típico de la prueba (test) en su forma moderna que esta medición del ser humano contra un aparato»[140]. Y como por sí misma estas pruebas no podían exhibirse, las Olimpiadas proporcionaban una forma representacional. Por estas razones: «Las Olimpiadas son reaccionarias»[141].

[139] Notas al Ensayo sobre la obra de arte (1935-36), I, p. 1039.
[140] I, p. 1039.
[141] I, p. 1040.

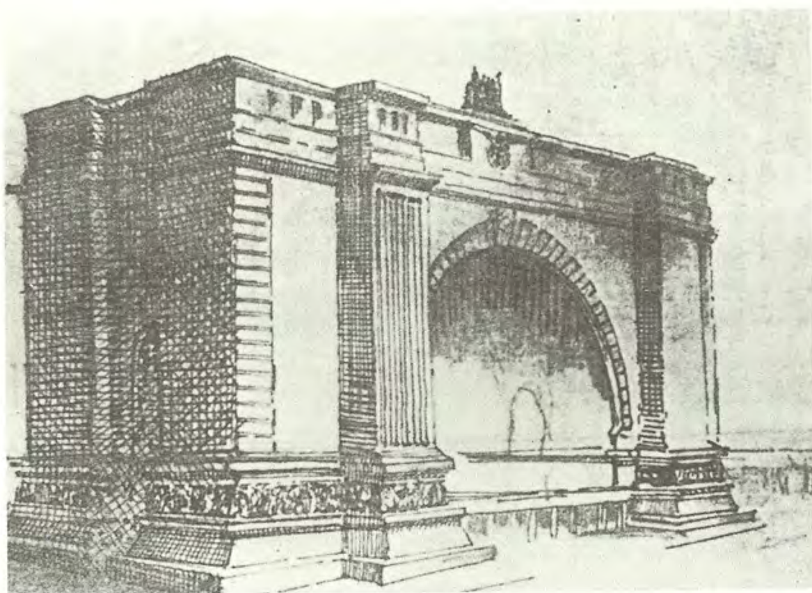




Figura 9.35. Arco de Triunfo esbozado por Hitler (1924-1926) y entregado a Speer para ser utilizado en el plan de Berlín.

Figura 9.36. Tropas alemanas entran en París, junio de 1940.



Figura 9.37. Hitler ante la Torre Eiffel, 25 de junio, 1940, fotografía enviada a Eva Braun.



Figura 9.38. Ruinas del Reichstag, Berlín, 1945.

10

«Lo sorprendente (...) es que París todavía existe»[142].

En la Exposición de París de 1867, que celebraba la competencia pacífica entre las naciones, Napoleón III recibió a Bismarck, quien lo derrotaría en el campo de batalla tres años después. Hitler eligió no asistir a la exposición de 1937. Tres años más tarde entró a la ciudad como conquistador. Era su primer viaje a París. Lo acompañaba Albrecht Speer, encargado del proyecto de reconstruir Berlín a la imagen de París, aunque más grandiosa aún. Arribaron en aeroplano a las 6:00 a.m. Durante aproximadamente tres horas recorrieron las calles desiertas, deteniéndose en los «tesoros» culturales de París: Hitler sobre todo quería ver la Ópera, construida durante la época de Haussmann; Champs Elysées con sus arcadas comerciales, el Arco de Triunfo, Trocadero, la tumba de Napoleón, el Panteón, Notre Dame, Sacré Coeur, y la Torre Eiffel (fig. 9.37). Le comentó a Speer que «ver París» había sido «el sueño de su vida», y más tarde le diría:

> ¿No era hermosa París? Pero Berlín debe ser más hermosa aún. En el pasado, muchas veces consideré que tendríamos que destruir París, pero cuando terminemos en Berlín, París será sólo una sombra. Entonces ¿para qué destruirlo?[143].

[142] Leon Daudet (1930), citado en V, p. 155.
[143] Hitler, citado por Albert Spier *(sic) Inside the Third Reich,* N. York, Avon Books, 1970, p. 172.

Y así sobrevivió París, gracias al deseo del nuevo y más bárbaro de los conquistadores, de tomar su lugar en la línea de trasmisión cultural, ese «cortejo triunfal» en el que los dominadores «pasan sobre los que yacen en tierra»[144].

El viaje de Hitler a París tuvo lugar el 25 de junio de 1940. Benjamin había abandonado la ciudad unas semanas antes, no pudiendo llevar consigo «más que mi máscara de gas y algunos artículos de tocador»[145]. Estuvo en Marsella todo el mes de agosto, sin conseguir una visa de salida. En septiembre, se unió a un pequeño grupo que había salido ilegalmente de Francia hacia España. Unos días antes, la *Luftwaffe* alemana había iniciado los ataques aéreos sobre Londres. El bombardeo aéreo demostraba la extrema vulnerabilidad de la ciudad moderna. Pronto éste, y no la planeación urbana de Hitler, sería también el destino de Berlín (fig. 9.38).

Las ciudades sobrevivirían a la guerra. Serían reconstruidas según los diseños urbanísticos más modernos; las fachadas del siglo XIX serían restauradas como tesoros históricos. Pero con los ataques aéreos, desapareció la significación de las metrópolis modernas como núcleos ideológicos del imperialismo nacional, del capital y del consumo. La población metropolitana del planeta nunca fue mayor. Sus ciudades nunca fueron tan parecidas. Pero ya no hay una «Ciudad Capital» del siglo XX, en el sentido registrado por Benjamin en su historia de la ciudad de París. De un modo que su autor nunca intentó, el *Passagen-Werk* recoge el final de una era de mundos urbanos de ensueño.

[144] *Tesis de Filosofía de la Historia.*
[145] Carta de Benjamin a Karplus, 19 de julio de 1940, V, p. 1182

Postfacio

La herencia revolucionaria

Para Kim y Mona Benjamin

1

> ¿De qué tienen que ser rescatados los fenómenos? No sólo o no tanto del descrédito y de la desconsideración en los que caen, sino de la catastrófica manera en que una forma particular de tradición los representa, su «valoración como herencia»[1].

El profesor Chimen Abramsky gozaba de su estancia sabática en Standford, California, en 1980 cuando conoció a Lisa Fitko, una berlinesa de setenta años, quien le relató que había cruzado a Walter Benjamin por los Pirineos hacia España, cuarenta años antes. Recordaba que Benjamin cargaba consigo un pesado portafolios que contenía un manuscrito más importante, así había dicho Benjamin, que su propia vida. Consciente de la significación potencial de su relato, el profesor Abramsky le informó a Gerschom Scholem, quien prontamente telefoneó a Lisa Fitko y registró la siguiente narración:

> Recuerdo haberme despertado en aquella estrecha habitación del ático donde había ido a dormir un par de horas antes. Alguien llamaba a la puerta. ... Restregué mis ojos semicerrados. Era uno de nuestros amigos, Walter Benjamin, uno de los tantos que habían ido a parar a Marsella cuando los alemanes invadieron Francia.
>
> ... *Gnädige Frau,* dijo, «por favor acepte mis disculpas por estas molestia». El mundo se estaba viniendo abajo, pensé, pero no la *politesse* de Benjamin. «*Ihr Herr Gemahl*», continuó, «me dijo cómo encontrarla. Dijo que ud. me llevaría a España a través de la frontera».
>
> ...
>
> El único cruce seguro que quedaba... nos obligaba a cruzar los Pirineos más hacia el Oeste, a una mayor altura, y significa escalar más. «Eso estará bien» dijo Benjamin «en tanto sea seguro». «Tengo problemas cardíacos» continuó, «y tendré que caminar despacio». También hay dos personas más que se unieron a mí en el viaje desde Marsella y que también necesitan cruzar la frontera, una tal Señora

[1] V, p. 591.

Gurland y su hijo adolescente. ¿Los llevaría ud. también? Seguro, seguro. «Pero Sr. Benjamin, se da ud. cuenta que no soy una guía competente en esta región?... ¿Quiere ud. correr el riesgo?» «Sí», dijo sin ninguna duda «El verdadero riesgo sería no ir».

...

Noté que Benjamin cargaba un gran portafolios negro... Parecía pesado y le ofrecí mi ayuda. «Es mi nuevo manuscrito», me explicó. «Pero, ¿por qué lo lleva consigo en esta caminata? «Comprenda ud. que este portafolios es para mí la cosa más importante», me dijo. «No puedo arriesgarme a perderlo. Es el manuscrito el que debe salvarse. Es más importante que yo».

...

José, el hijo de la Sra. Gurland, de unos 15 años, y yo nos turnamos para cargar el portafolios negro; era terriblemente pesado. ... Hoy que Benjamin está considerado como uno de los teóricos y críticos más importantes de este siglo, hoy me pregunto a veces: ¿Qué dijo acerca del manuscrito? ¿Discutió acaso su contenido? ¿Desarrolló un concepto filosófico novedoso? ¡Dios mío!, mis manos estaban ocupadas empujando a mi pequeño grupo cuesta arriba; la filosofía tendría que esperar hasta llegar del otro lado de la montaña. Lo importante ahora era salvar a esta gente de los Nazis, y allí estaba yo con éste –este *Komischeer Kauz, ce drôle de type*– este curioso excéntrico. Viejo Benjamin: bajo ninguna circunstancia dejaría su lastre, esa maleta negra; tendríamos que arrastrar al monstruo a través de las montañas.

Volvamos a los empinados viñedos... Aquí por primera y única vez Benjamin claudicó. Mas precisamente, lo intentó, fracasó y luego notificó formalmente que esta ascensión superaba sus capacidades. José y yo lo rodeamos, y con sus brazos sobre nuestros hombros lo arrastramos, junto con el portafolios, cuesta arriba. Respiraba con dificultad, sin embargo no expresó queja alguna, ni un suspiro. Sólo seguía mirando de reojo, todo el tiempo, en dirección al portafolios negro.

Pasamos por una poza. El agua era una especie de lodo verdoso. Benjamin se arrodilló para beber. «¡Oiga ud.!», le dije... «Estamos por llegar... es impensable beber ese lodo. Podría darle tifus...» «Es cierto, podría. Pero, ¿no entiende ud.? Lo peor que podría ocurrir es que muriera de tifus... *después* de cruzar la frontera. La Gestapo no me atraparía, y el manuscrito estaría a salvo. Discúlpeme». Y bebió.

«Allí abajo está Port-Bou! El pueblo del control fronterizo español donde deben presentarse... Ahora debo irme, *auf Wiedersehen*».

...

Una semana después llegó la noticia: Walter Benjamin ha muerto. Se quitó la vida en Port-Bou la noche siguiente a su llegada[2].

Sus compañeros, la Sra. Henny Gurland y su hijo José lograron llegar a América. Ella escribió a un primo, el 11 de octubre de 1940, relatando aquella última noche:

Durante una hora, cuatro mujeres y nosotros tres estuvimos (en Port Bou) llorando, rogando y desesperando frente a los oficiales, mientras mostrábamos nuestros papeles en regla. Estábamos todos *sans nationalité* y se nos dijo que unos días antes se había promulgado un decreto que prohibía que la gente sin nacionalidad

[2] Lisa Fitko a Geshom Scholem, conversación telefónica, 15 de mayo de 1980, citada en V pp. 1191-92.

atravesara España... El único documento que tenía era el americano; para José y para Benjamin ello significaba que serían enviados a un campo. Así, todos nos fuimos a nuestros cuartos sumidos en la desesperanza. A las 7 de la mañana Frau Lipmann me avisó que Benjamin llamaba. Me dijo que había ingerido grandes cantidades de morfina a las 10 de la noche anterior y que yo debía tratar de que el caso pareciera una enfermedad; me entregó una carta dirigida a mí y a Adorno Th, W... (sic). Luego perdió el conocimiento. Llamé a un médico... Fui presa de horribles temores por la suerte de José y la mía hasta que a la mañana siguiente se expidió el certificado de defunción... Tuve que dejar todos los papeles y el dinero con el *juge*(;) le pedí que enviara todo al Consulado Norteamericano en Barcelona... Compré una tumba por 5 años, etc. En realidad, no puedo describirte más exactamente la situación. En cualquier caso, tuve que destruir la carta dirigida a Adorno y a mí, después de haberla leído. Sólo tenía cinco líneas que decían que él, Benjamin, ya no podía continuar, que no veía salida y que (Adorno) y su hijo se enterarían de lo ocurrido a través mío[3].

Más tarde, la Sra. Gurland le dijo a Adorno que la carta de Benjamin decía: «Por favor, trasmita mis pensamientos a mi amigo Adorno y explíquele la situación en la que me encuentro»[4]. ¿Se referían estos «pensamientos» al manuscrito encerrado en el portafolios?

En octubre de 1940, Horkheimer solicitó información detallada a la policía fronteriza española. Se le informó que la muerte de Benjamin «no había sido suicidio sino debida a causas naturales»[5], y que los efectos personales dejados en custodia consistían en:

(...) portafolios de cuero del tipo utilizado por los hombres de negocios, un reloj de hombre, una pipa, seis fotografías, una fotografía de rayos-X (radiografía), anteojos, varias cartas, periódicos y otros pocos papeles, cuyo contenido no está registrado, así como algo de dinero (...)[6].

Ninguna mención de un «grueso» manuscrito. Los «otros pocos papeles» no fueron preservados[7]. Tampoco se marcó ni se cuidó su tumba[8].

Henny Gurland, quien se casó con Erich Fromm en 1944, murió en México en 1952. Su hijo «José», Joseph Gurland, es profesor en los Estados Unidos. Rolf Tiedemann, el editor de la obra de Benjamin, entró en contacto con él y relata:

[3] Carta de Henny Gurland a (su primo Arkadi Gurland, V, pp. 1195-96, traducción al inglés de Gershom Scholem (quien equivocadamente afirma que estaba dirigida a Adorno), *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, pp. 225-26. Es de notar que la traducción ha sido modificada: en el original se lee «Tuve que dejar todos los papeles» *(alle Papiere)* –dando a entender que estaban incluidos los papeles de Benjamin– mientras que Sholem traduce «Tuve que dejar todos mis papeles...».

[4] V, p. 1203.

[5] V, p. 1198.

[6] V, p. 1198.

[7] Estos objetos fueron enviado a Figueras por los oficiales españoles. En junio de 1980, Rolf Tiedemann viajó a España para investigar si todavía existía un expediente sobre Benjamin que pudiera contener «los otros pocos papeles». No halló expediente alguno. Ver protocolo del viaje, Rolf Tiedemann, V, pp. 1199-1202.

[8] Cuando Hannah Arendt llegó a Port Bou varios meses después, no pudo encontrar ningún rastro de su tumba (Scholem, *Walter Benjamin*, p. 226).

> Aunque su memoria ha conservado muchos detalles con precisión, mucho también ha sido olvidado, o recordado de manera oscura e insegura. No puede ayudar en la cuestión decisiva: ya no recuerda si Benjamin llevaba o no consigo el portafolios, tampoco puede recordar haber visto manuscrito alguno, y nunca escuchó a su madre mencionar después nada sobre el tema[9].

Según Scholem, no puede descartarse la posibilidad de que «debido a razones conectadas con lo ocurrido después de la muerte de Benjamin, a las cuales la Sra. Gurland refiere de manera vaga en su carta, ella haya destruido el manuscrito...»[10]. Según Tiedemann «no puede aceptarse tal conclusión»[11]. Considera que durante el período de «más de la cuarta parte de un año» que Benjamin pasó en el sur de Francia antes de cruzar la frontera, tuvo «tiempo suficiente para completar una versión más corta o incluso más extensa del manuscrito» y que «no podía referirse a otra cosa que al proyecto de los Pasajes»[12]. Pero, tomando en cuenta la caligrafía microscópica, incluso un texto más extenso habría podido tener cabida en las «otras pocas páginas» entregadas a los oficiales españoles. Si hubiera sido un nuevo texto, sería difícil entender por qué Benjamin no lo mencionó en su correspondencia de esos últimos meses. La conjetura de Tiedemann es que el «manuscrito» eran en realidad Las Tesis sobre la Filosofía de la Historia, terminadas antes de su salida de París, donde Benjamin había dejado sus papeles en una «total incertidumbre» acerca de si podrían sobrevivir»[13].

Irónicamente, la decisión de Hitler de no destruir París significó la posibilidad de tener hoy la colección de notas del *Passagen-Werk,* como parte de nuestra herencia cultural. Pero ¿y si Scholem hubiera adivinado la verdad y el manuscrito del portafolios contenía la forma preliminar de un *Passagen-Werk* terminado? Entonces resultaría que esa obra, que podría ser valorada por nuestra generación no sólo como el comentario cultural más importante de la modernidad, sino como uno de los logros literarios del siglo XX (como ha sido a menudo conjeturado) fue destruida por una mujer desesperadamente atemorizada por la seguridad de su hijo, y por la suya propia.

Un mes antes del suicidio de Benjamin, su hijo Stefan, cinco años mayor que José Gurland, escapó con su madre a Inglaterra. Sobrevivió a los bombardeos aéreos, se estableció en Londres como librero, se casó y tuvo hijos. Estas palabras finales están dedicadas a ellas, a las nietas de Benjamin, y al recuerdo de aquella tarde en su hogar londinense en la que leímos textos tomados de la colección de libros infantiles del siglo XIX de su abuelo.

2

> ... El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase

[9] V, p. 1202.
[10] Scholem, citado en V, pp. 1203-94.
[11] V, p. 1214.
[12] V, p. 1119.
[13] Benjamin, V, p. 1205.

dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla... tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer[14].

En 1982, una conferencia internacional celebrada en la Universidad de Frankfurt (allí donde Benjamin había sido rechazado en 1926) marcó la presentación del *Passagen-Werk* como volumen V de las *Gessammelte Schriften.* La mañana siguiente a las presentaciones formales, en discusión abierta con los estudiantes, los intérpretes de Benjamin defendieron a «su» Benjamin desde campos intelectuales opuestos. No recuerdo casi nada de estos debates, tal vez porque se han repetido a menudo. Esa mañana, la sabiduría no provino de nosotros sino de un estudiante alemán, que de pronto comenzó a hablar de los ausentes –de aquellos judíos alemanes que podrían haber sido parte de su generación de estudiantes–. Él sentía su pérdida y expresó su tristeza por la ausencia. Súbitamente el cuarto se llenó de fantasmas. Nos estremecimos.

¿Acaso podemos, al apoderarnos de nuestra herencia cultural, volvernos conscientes de la violencia por la cual estos «tesoros» han sido reunidos y preservados, mientras otros han desaparecido, y muchísimos otros ni siquiera fueron creados? ¿Pueden los académicos (y me cuento entre ellos), para quienes la meticulosidad de la investigación es todo lo que se exige como responsabilidad intelectual, ser confiables custodios y trasmisores de la herencia cultural? Y aún más, ¿podemos ver seriamente, con reverencia, los desechados objetos materiales de la cultura de masas como monumentos a la esperanza utópica de las generaciones pasadas, y a su traición? ¿Quién nos enseñará *estas* verdades y en qué forma serán trasmitidas a aquellos que vienen después?

3

Narrar es una de las formas más antiguas de comunicar. No intenta trasmitir el puro en-sí del acontecimiento (como la información) sino que ancla el acontecimiento en la vida de la persona que relata, para trasmitirlo como experiencia a aquellos que escuchan[15].

En *La calle de un solo sentido* Benjamin escribió:

Hoy, como lo demuestra el modo de producción del conocimiento contemporáneo, el libro es una mediación obsoleta entre dos sistemas de archivo diferentes. Porque todo lo esencial se encuentra en las notas del investigador que escribe, y el lector que estudia lo asimila en su propio archivo de notas.[16]

En el *Passagen-Werk,* Benjamin nos dejó sus notas. Es decir nos dejó «todo lo esencial». El *Passagen-Werk* es un diccionario histórico de los orígenes capitalistas de la modernidad, una colección de imágenes factuales concretas de la experien-

[14] *Tesis de Filosofía de la Historia* (trad española, pp. 180-81).
[15] «Über einige Motive bei Baudelaire», I, p. 611.
[16] *Eibahnstrasse* (1928), IV, p. 103.

cia urbana. Benjamin manejó esos hechos como si tuvieran una carga política capaz de trasmitir energía revolucionaria a través de las generaciones. Su método consistió en crear a partir de ellas construcciones impresas que tuvieran el poder de despertar la conciencia política de los lectores de hoy. La deliberada desconexión de estas construcciones hace que las percepciones benjaminianas no estén –y nunca hayan estado– alojadas en una estructura narrativa o discursiva rígida. Por el contrario, pueden ser desplazadas en arreglos mutables y combinaciones tentativas, en respuesta a las demandas modificadas de un «presente» que cambia. El legado a sus lectores es un sistema de herencia no autoritario, que no se parece tanto a la manera burguesa de trasmitir los tesoros culturales como botín de las fuerzas de conquista, como a la tradición utópica de los cuentos de hadas, que instruyen sin dominar y que son, en muchos casos, «los tradicionales relatos en torno a la victoria sobre esas fuerzas»[17].

Las Tesis de Filosofía de la Historia no son un cuento de hadas en un sentido tradicional. Y, sin embargo, su imaginería narra la misma historia que motivó el *Passagen-Werk.* En las tesis, Benjamin habla de «shock»... y no de despertar, pero son diferentes palabras para nombrar la misma experiencia. «Imágenes del pasado» reemplaza el término «imágenes de ensueño», pero ambas imágenes son dialécticamente ambivalentes, mistifican pero al mismo tiempo contienen «chispas de esperanza»[18]. La revolución, la criatura del mundo político está todavía por nacer[19], pero la utopía que anuncia es comprensible en los términos infantiles de Fourier, cuyas más fantásticas quimeras de cooperación con la naturaleza «demostraron ser sorprendentemente sólidas»[20]. «El sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida en lucha»[21], pero la «generación» entera posee «fuerza mesiánica»[22]. La historia aparece como catástrofe, como infernal repetición cíclica de barbarie y opresión. Pero la «resignación sin esperanza»[23] de Blanqui está ausente en la invocación benjaminiana; habla en cambio de la necesidad de «fortalecer nuestra posición en la lucha contra el fascismo»[24]. Conduce así a una concepción apocalíptica de la ruptura de este ciclo histórico, en el que la revolución proletaria aparece bajo el sino de la Redención Mesiánica[25].

En las Tesis, Benjamin rechaza abiertamente el «... había una vez» del historicista; el materialista histórico «deja a otros... malbaratarse» con esa prostituta «en el burdel del historicismo». Él sigue siendo dueño de sus fuerzas, lo suficientemente adulto como para... «hacer saltar... el continuum de la historia»[26]. Y sin embargo,

[17] «Kafka», II, p. 415.

[18] *Tesis de Filosofía de la Historia*, I, p. 695.

[19] I, p. 698.

[20] I, p. 699.

[21] I, p. 700.

[22] I, p. 694.

[23] V, p. 76.

[24] I, p. 697.

[25] El cuento de hadas tiene una relación muy específica con la redención. Benjamin nos dice en «Der Erzähler» que la creencia popular rusa «interpreta la Resurrección no tanto como transfiguración sino como desencantamiento (en un sentido parecido al de los cuentos de hadas) (II, pp. 458-59).

[26] Tesis de Filosofía de la Historia, I, p. 702. Es de notar que esta crítica no era nueva en 1934. Parafrasea una cita anterior del *Passagen-Werk*, donde se invoca el rechazo al «había una vez» que nos arrulla en la narración histórica clásica (V, p. 1033).

existía una forma de contar historias diferente a esta versión prostituida, una en la que la imaginería rompía el continuum en lugar de reproducirlo.

La primera tesis, con su imagen del enano y el autómata comienza: «*Bekanntlich soll es... gegeben haben...*». Se lo ha traducido: «Se cuenta la historia...»[27]. La última posición de Benjamin fue la de un narrador de historias. Retornó a esta forma cuando la tradición continuada de la guerra mundial sólo dejó la esperanza de que, dentro de la tradición *dis*continua de la política utópica, su historia encontrara una nueva generación de oyentes, una generación para la cual el sueño colectivo de su tiempo fuera como el gigante dormido del pasado, «para quien los niños constituyen la feliz ocasión del despertar». Consideremos a la luz del plan original para el *Passagen-Werk*, la segunda tesis:

> Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. No se debe despachar esa exigencia a la ligera. Algo sabe de ello el materialismo histórico[28].

4

> Lo más sabio –eso enseñaron a la humanidad, en otros tiempos y hasta hoy a los niños–, los cuentos de hadas es enfrentar a las fuerzas del mundo mítico con astucia y buen ánimo[29].

De manera inevitable, se escribe sobre los acontecimientos históricos a la luz de lo ocurrido después. El objetivo declarado de la investigación histórica, mirar «con pureza en el pasado» sin consideración «por todo lo que ha intervenido»... no es difícil, sino imposible[30]. Este hecho, deplorado por los historiadores burgueses, debe ser afirmado por el materialista histórico. Su propósito, escribió Benjamin, es realizar una «Revolución Copernicana» en la escritura de la historia:

> La Revolución Copernicana en la percepción histórica es la siguiente: antes el pasado era el punto fijo y el presente era visto como un esfuerzo por acercar tentativamente el conocimiento hasta ese punto. Ahora la relación debe invertirse, y el pasado se transforma en el viraje dialéctico que inspira una conciencia despierta. La política mantiene su primado sobre la historia[31].

Pero si la escritura burguesa de la historia debe ser superada, no se trata de su reemplazo por una narrativa marxista. Por el contrario, el objetivo es traer a la conciencia esos elementos reprimidos del pasado (la barbarie realizada y los sueños irrealizados) que colocan «al presente en una posición crítica»[32]. En la imagen dialéctica, el presente como momento de la posibilidad revolucionaria actúa como

[27] *Tesis de Filosofía de la Historia.*
[28] *Ibid.*
[29] «Der Erzähler», II, p. 458.
[30] V, p. 587.
[31] V, p. 490.
[32] V, p. 588.

estrella polar para la conjunción de fragmentos históricos. En el *Passagen-Werk* Benjamin escribe:

> Comparar con los otros intentos de lanzarse en un viaje por mar en el que los barcos son desviados de su curso por el magnetismo del polo norte. Descubrir *este* polo norte. Aquello que para otros son desviaciones, son para mí los datos que orientan mi curso[33].

El presente como «Ahora» mantiene el curso del materialista histórico. Sin su poder ordenador, las posibilidades de reconstrucción del pasado son infinitas y arbitrarias.

La crítica se aplica al «deconstruccionismo»[34], la forma de hermenéutica cultural de moda en nuestro presente. Por supuesto, la deconstrucción como método hermenéutico niega el pasado como «punto fijo», enfatiza la interpretación del presente, y pretende ser al mismo tiempo anti-ideológica y filosóficamente radical. Pero no puede poner en reposo o llevar a un punto de detención lo que se experimenta como un inquieto continuum de significado, porque no hay imagen del presente como momento de la posibilidad revolucionaria de detener el pensamiento[35]. En la ausencia de un «polo norte magnético», cualquiera que sea éste, los deconstruccionistas «descentran» el texto en una serie de actos anárquicos e individualistas. El cambio parece eterno, incluso mientras la sociedad permanece estática. Su gesto revolucionario se reduce por tanto a la pura novedad de las interpretaciones: mascaradas de moda como política.

En contraste, las imágenes dialécticas de Benjamin no son ni estéticas ni arbitrarias. Entendió la «perspectiva» histórica como un enfocar el pasado que hizo al presente, como «tiempo-ahora» revolucionario, como su punto de fuga. Él mantuvo sus ojos en ese faro del presente y sus intérpretes harían bien en imitarlo. Sin esa luz, corren el riesgo de quedar deslumbrados por la brillantez de los escritos de Benjamin y ser incapaces de captar su sentido.

5

> En realidad, no hay un solo momento que no traiga consigo *su propia* posibilidad revolucionaria; ésta sólo quiere ser definida específicamente, es decir, como la oportunidad de una resolución totalmente nueva con miras a una tarea totalmente nueva[36].

[33] V, p. 571.

[34] Ver la interpretación de Carol Jacobs en *The Dissimulating Harmony*, Baltimore, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1978; ver también la excelente crítica de Irving Wohlfarth a Jacobs en «Walter Benjamin's Image of Interpretation», *New German Critique*, 17, primavera de 1979.

[35] La deconstrucción es una forma de posmodernismo, cuya filosofía, puede argumentarse, tiene más que ver con una actitud epistemológica que con un período cronológico. Mientras el modernismo en términos filosóficos, está entrelazado con el sueño ilustrado de una sociedad sustantivamente racional, el posmodernismo sigue la huella de Nietzche, Baudelaire y Blanqui. Si los términos son definidos así, Benjamin debe ser considerado un modernista.

[36] Notas a las *Tesis de Filosofía de la Historia*, I, p. 1231.

«Nunca se debería confiar en lo que el propio autor dice acerca de su obra», escribió Benjamin[37]. Tampoco nosotros podremos confiar, ya que si Benjamin está en lo cierto, el contenido de verdad de una obra literaria sólo se revela después, y está en función de lo que ocurre en esa realidad que es el medio que le permite sobrevivir. De allí que al interpretar el *Passagen-Werk* nuestra actitud no debe ser la de reverencia hacia Benjamin, para inmortalizar sus palabras como productos de un gran autor que ya no existe, sino de reverencia hacia la mortal y precaria realidad que conforma nuestro propio «presente», a través del cual enfocamos hoy la obra de Benjamin.

Hoy los pasajes de París están siendo restaurados como antigüedades y recuperan su vieja grandeza; el bicentenario de la Revolución Francesa amenaza con tomar la forma de otra gran exposición mundial; los proyectos de renovación urbana inspirados en Le Corburiser, hoy en decadencia, se han transformado en el desolado escenario de una película como *La naranja mecánica,* mientras tanto las construcciones «postmodernas» que rechazan su herencia incluyen el fetiche e imagen del deseo en constelaciones muy diferentes; «Walt Disneys Enterprises» construye utopías tecnológicas –una en las afueras de París– en la tradición de Fourier y Saint-Simon. Al tratar de reconstruir aquello que los pasajes, las exposiciones, el urbanismo y los sueños tecnológicos representaron para Benjamin, no podemos cerrar los ojos ante lo que todo ello ha llegado a ser para nosotros. De allí que, en honor a la verdad, el propio texto benjaminiano debe ser «arrancado de contexto»[38], a veces incluso, «de una forma aparentemente brutal»[39].

La responsabilidad por una lectura «teológica» del *Passagen-Werk* (que se refiere no sólo al texto, sino también al presente cambiante que se transforma en clave de la lectura) no puede ser dejada de lado. Esto sólo significa que la política no puede ser dejada de lado. A manera de conclusión de este estudio, las siguientes imágenes proporcionan el material para tal lectura, e invitan a los lectores a iniciar un proyecto interpretativo propio.

[37] V, p. 1046.
[38] V, p. 595.
[39] V, p. 592.

Post-imágenes

Tarjeta Postal. 1988



Walter Benjamin en Ibiza, 1932.
Fotografía. Archivo Theodor Adorno, Frankfurt am Main.



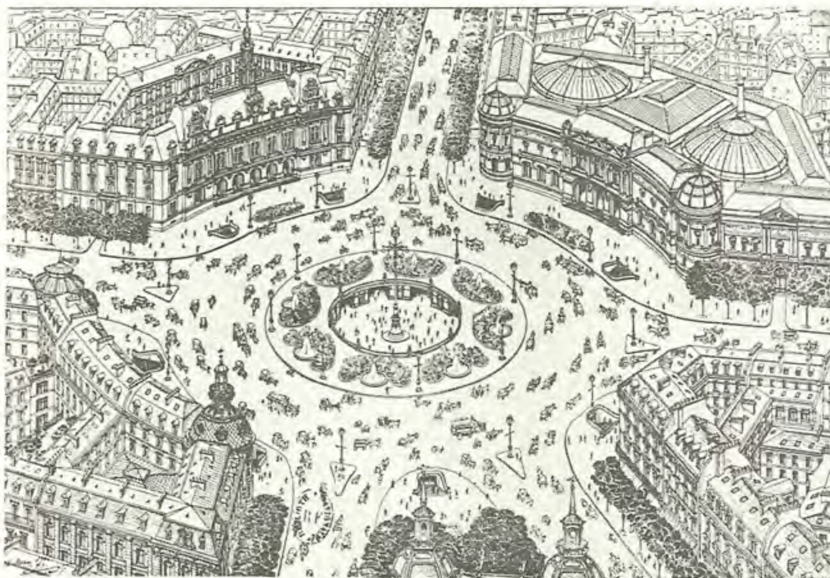
Mapa de los Pasajes de París, 1981 (ACE editor, París).

No es difícil reconstruir un día de trabajo de Benjamin a partir de nuestra propia *flânerie.* Llegando en el metro, debe haber recorrido el portal Art Nouveau de la rue 4 Septembre, y atravesado el Passage Choiseul, cerca de la Place de Louvois, cuya quietud termina abruptamente en la rue de Richelieu. Cruzando sus rápidas oleadas de tráfico, alcanzó el resguardo de la Biblioteque Nationale. Trabajó allí «todo el día», acostumbrándose a las «molestas regulaciones» de la sala principal de lectura (V, 1100). Cansado de leer, un corto paseo desde la biblioteca le permitió contemplar el centro de París, en primer lugar los Pasajes que aún sobrevivían, en los que descubrió el mundo moderno en miniatura: Choiseul, Vivienne, Colbert, Puteaux, Havre, Panoramas, Jouffrey, Verdeau, Princes, Brady, Prado, Caire, Bourg l'Abeé, Grand-Cerf, Vero-Dodat.

Los restaurados pasajes de París aún funcionan como mundos de ensueño, pero ahora, en lugar de celebrar la modernidad urbana, nos proporcionan fantasías para escapar de ella: casas de té inglesas, tiendas de antigüedades, viejas librerías y agencias de viajes encuentran su morada natural en los pasajes de hoy.



Passage Vivienne, construido en 1832, monumento histórico desde 1974, restaurado en 1982.



Glorieta de circulación de tráfico. Diseñada en 1906 por Eugène Hénard.

«Alrededor de 1840, era elegante sacar a pasear a las tortugas por los Pasajes (esto da una idea del tempo de la flânerie)» (V, p. 532). Para la época de Benjamin, sacar a las tortugas a dar un paseo urbano ya se había vuelto peligroso para las tortugas, y también en gran parte para los flâneurs. La velocidad de la producción masiva había inundado las calles, declarando la «guerra a la flânerie» (V, p. 547). El «flujo de la humanidad... ha perdido su gentileza y tranquilidad». *Le temps* informó en 1936: «Ahora es un torrente en el que somos arrojados, vapuleados, y lanzados de derecha a izquierda» (V, p. 547). Con el transporte motorizado, en un estadio aún elemental de evolución, uno se arriesgaba a perderse en ese torrente.

Hoy resulta claro para cualquier peatón de París, que en el espacio público, los automóviles son la especie predatoria dominante. Penetran de manera rutinaria el aura de la ciudad, de manera que ésta se desintegra con mayor rapidez de lo que necesita para regenerarse. Los flâneurs, como tigres de tribus preindustriales, son acordonados en reservas, conservados dentro de ambientes artificialmente creados para peatones: calles peatonales, parques y pasajes subterráneos.

El momento utópico de la flânerie se esfumaba. Pero si el flâneur ha desaparecido como figura específica, la actitud perceptual que él encarnaba satura la experiencia moderna, específicamente la sociedad de consumo de masas.



La «solución simple y elegante» de Hénard puesta en práctica.
Yuxtaposición de imágenes por Nora Evenson.

En el flâneur reconocemos nuestro propio modo consumista de ser-en-el-mundo (lo mismo podría decirse de todas las figuras históricas de Benjamin. En la sociedad de mercancías, todos somos prostitutas, vendiéndonos a extraños; todos somos coleccionistas).

Benjamin escribió: los grandes almacenes son el último refugio del flâneur (V, p. 562). Pero la flânerie como una forma de percepción se conserva en la comercialización de las personas y las cosas en la sociedad de masas y en el carácter meramente imaginario de la gratificación que ofrece la publicidad. Las revistas ilustradas, de modas o sexo, todas siguen el principio del flâneur: se mira pero no se toca (V, p. 968). Benjamin estudió la temprana conexión entre el estilo perceptual de la flânerie y el periodismo. Si los periódicos de circulación masiva requieren de lectores urbanos, las formas más recientes de comunicación masiva han perdido la conexión esencial del flâneur con la ciudad. Fue Adorno quien nos alertó acerca de la actitud del radioescucha que constantemente cambiaba de estación como una forma de flânerie auditiva. En nuestro tiempo la televisión ofrece su modalidad óptica, no ambulatoria. En los Estados Unidos en especial, el formato de los programas de noticias en la televisión se asemeja a la visión fisiognómica impresionista y distraída del flâneur, en tanto las imágenes nos hacen dar la vuelta al mundo. Y en la industria turística, se nos ofrece flânerie en paquetes de dos a cuatro semanas.

El flâneur se extingue, pulverizándose en una miríada de manifestaciones cuya característica fenomenológica, a pesar de su transformación, conserva la huella de su ur-forma. Esta es la «verdad» del flâneur, más visible en la posteridad que en su momento de florecimiento.



Shopping Bag lady (mujer que vive en la calle). Fotografía: © Ann Marie Rousseau.

Benjamin anotó en un libro de 1934, esta «imagen del sufrimiento, bajo los puentes del Sena...». Una mujer bohemia duerme, la cabeza inclinada hacia adelante, su bolsa vacía sostenida entre las piernas. Su blusa está cubierta de alfileres que brillan con el sol, y todas sus pertenencias y enseres: dos cepillos, un cuchillo, un frasco de tapadera, cuidadosamente acomodados... creando casi una intimidad, la sombra de un entorno privado» (V, p. 537). En los Estados Unidos, en esta época, a estas mujeres se les llama «bag-ladies». Han sido consumidas por la sociedad que hace de la Mujer el consumidor por excelencia. Su figura andrajosa que carga todas las pertenencias en una bolsa gastada, es caricatura grotesca e irónica de alguien que regresa de compras. El flâneur habita las calles como si fuera su salón. Es algo muy diferente necesitar que las calles sirvan de dormitorio, baño, cocina, y que los aspectos más íntimos de la vida se muestren ante los ojos de extraños, y también ante la policía. Para los oprimidos (un término que, este siglo nos ha enseñado, no se limita a una clase) existir en espacios públicos es más bien sinónimo de estar bajo la vigilancia pública, la censura y la carencia de poder político.



Grabado en madera de Albert Durero, siglo XVI.

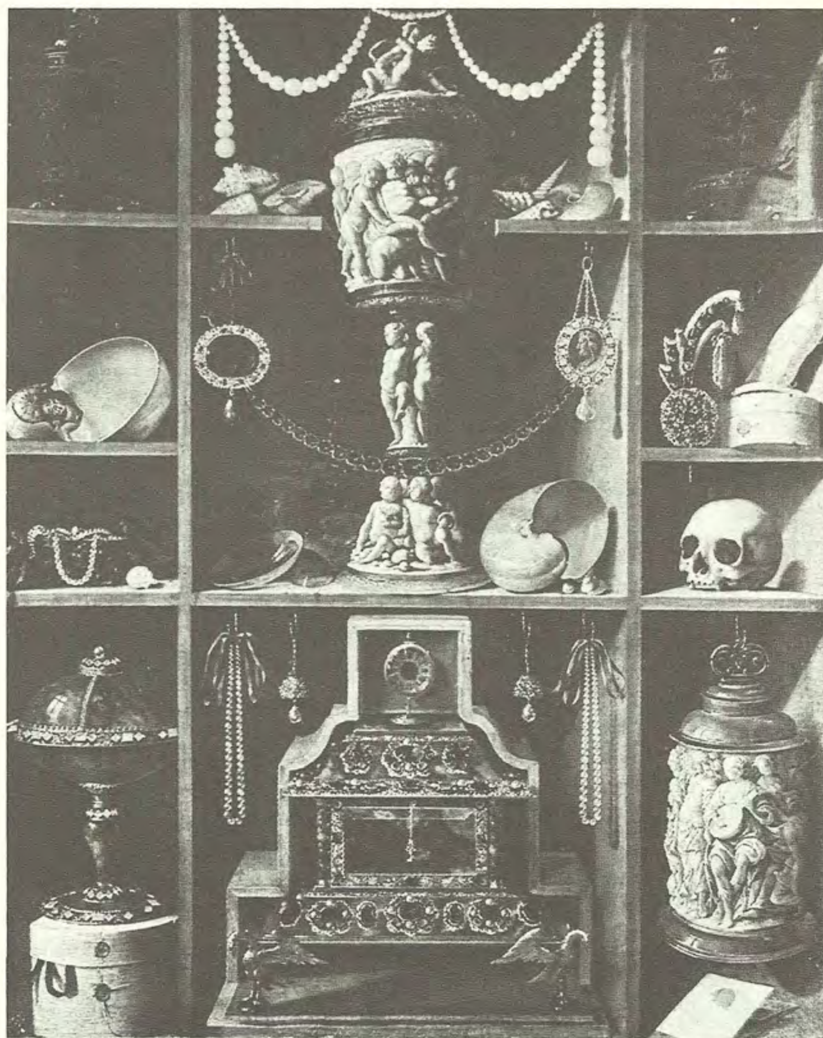
¿Qué es lo que hace tan diferentes, tan únicos a los hogares de hoy?



Montaje, Richard Hamilton, 1956.

La brecha entre el emblema y la imagen publicitaria nos permite medir los cambios ocurridos desde el siglo XVII en el mundo de los objetos» (V, p. 440).

Pequeña vitrina de curiosidades, siglo XVII.



Pintura de Johan Georg Hainz, 1666.

Tesoros del siglo XX.



De la colección del Museum of Modern Mythology, 693 Mission Street,
San Francisco. Fotografía de Matthew Selig.

El objeto como fetiche

«La propiedad privada nos ha vuelto tan estúpidos y pasivos que un objeto es *nuestro* sólo si lo *poseemos,* es decir, si existe para nosotros como capital, o si es *usado* por nosotros...» (Marx, citado en V, p. 277).

«La urgencia por acumular es signo de la inminencia de la muerte, tanto para las personas como para las sociedades» (Morand, citado en V, p. 275).

El fetiche redimido

«Pero comparen con la manera en que coleccionan los niños» (V, p. 275).

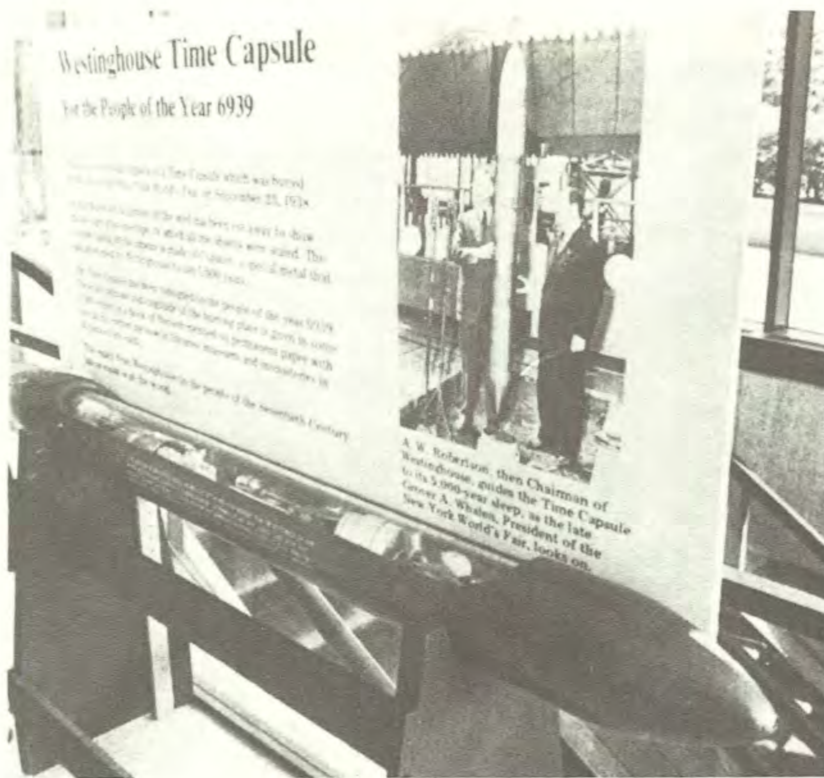
«Coleccionar es un ur-fenómeno del estudiar: el estudiante colecciona conocimiento» (V, p. 278).

«Lo importante de coleccionar es que el objeto es arrancado de todas las funciones originales de su uso (...)» (V, p. 106).

«Se debe entender: Para el coleccionista, el mundo está presente, en realidad está ordenado en cada uno de sus objetos, sólo que según una relación sorprendente e incomprensible en términos profanos» (V, p. 274).

Como la memoria involuntaria, coleccionar es un «desorden productivo» (V, p. 280), «una forma de remembranza práctica» (V, p. 271) en la cual los objetos «se introducen en *nuestras* vidas, y no nosotros en las suyas» (V, p. 273). «Por tanto, en cierto sentido aún el más simple acto de reflexión política marca una época en el comercio de antigüedades» (V, 271).

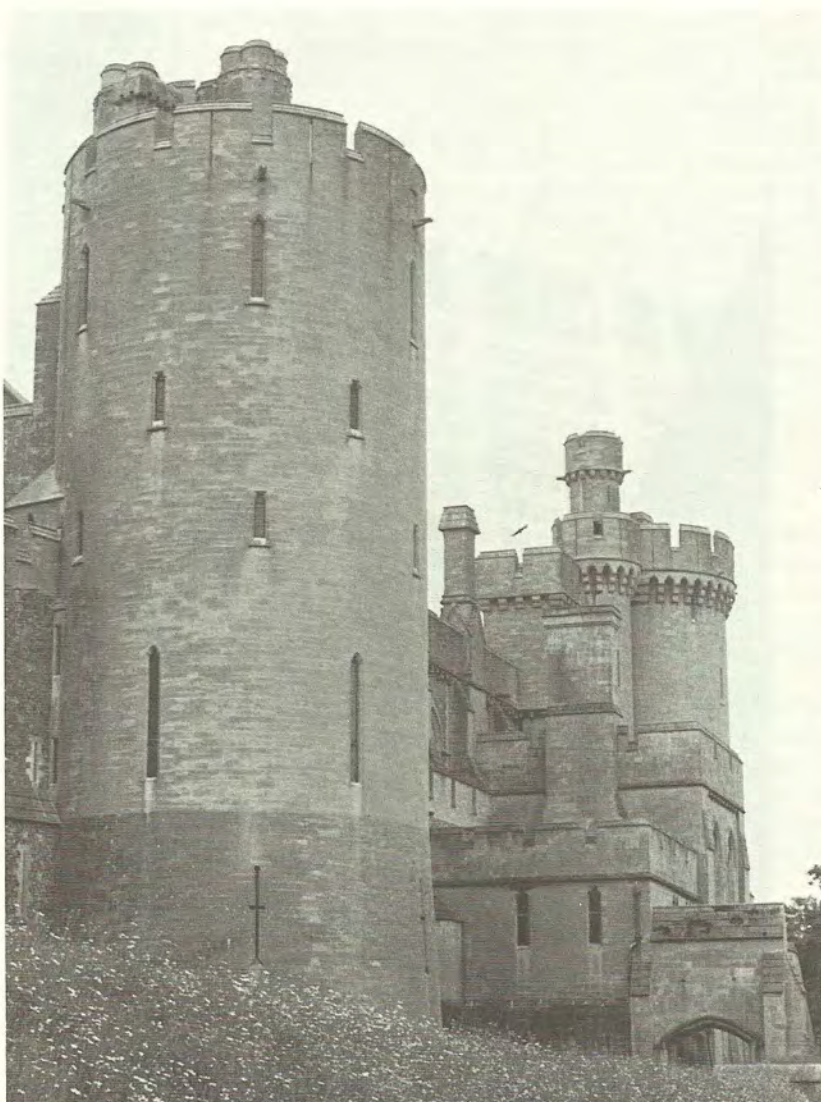
«En un sentido práctico, puedo comportarme humanamente hacia un objeto sólo en tanto el objeto se comporta de manera humana hacia los seres humanos» (Marx, citado en V, 277).



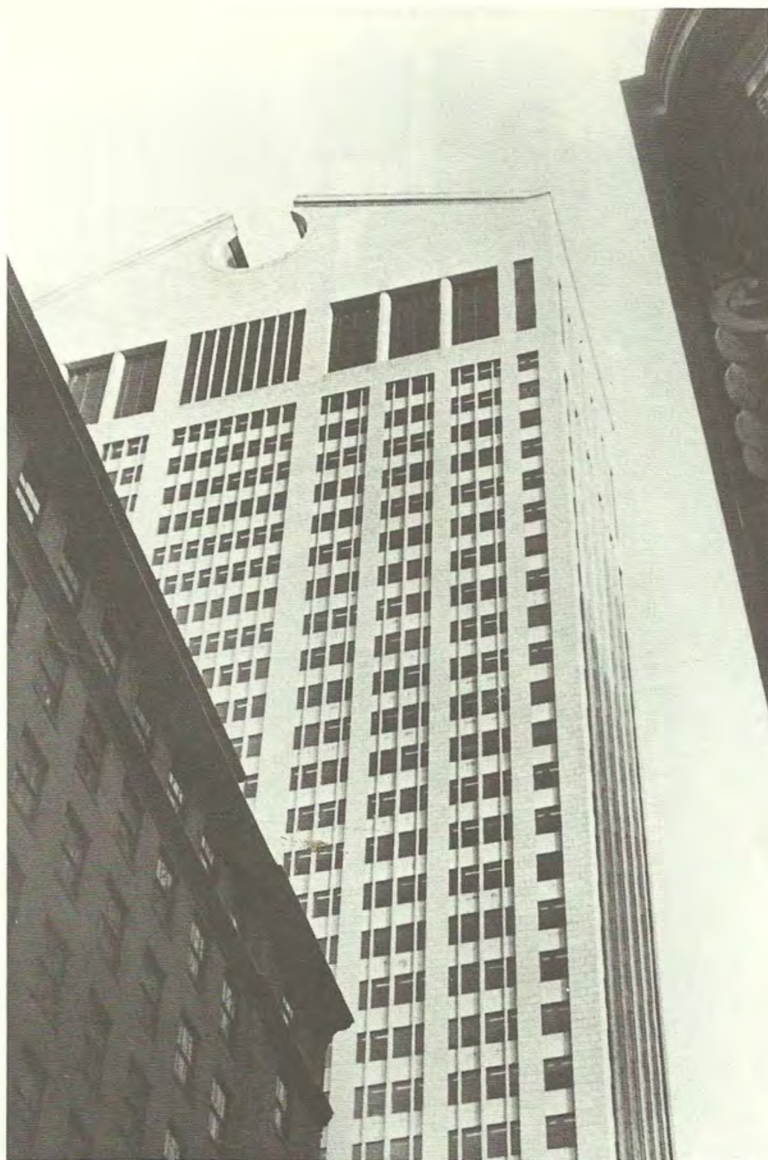
Catálogo de exposición, Feria Mundial de Nueva York, 1939.

Cápsula del Tiempo «para la gente del año 6939». Armada y depositada por la Westinghouse Electric Corporation. Una réplica fue exhibida en la Feria Mundial de 1939.

Entre los objetos reunidos: una taza del Ratón Mickey, un broche de bisutería de Woolworth; «la historia del Centro Rockefeller»; reproducciones de pinturas de Picasso, Mondrian, Dali y Grant Wood; una partitura del Flat Foot Floogie; Gone with the Wind; fotografías de una trasmisión de radio; el Daily Worker del 30 de agosto de 1938 (junto con copias de otros ocho periódicos neoyorkinos); el catálogo de Sears Roebuck de 1938-39; películas de una reunión de veteranos en el 75 aniversario de la Batalla de Gettysburg; recuerdos del vuelo de Howard Hughes de julio de 1938, que rompió el récord de la vuelta alrededor del mundo en su Lockheed 14, llamado «la Feria de N. York de 1939»; Jessie Owens ganando la carrera de 100 metros en las Olimpiadas del Berlín de 1936; juegos de fútbol y béisbol; exhibiciones militares, el bombardeo japonés a Cantón (junio de 1938); un desfile de modas; y un desfile previo a la Feria Mundial de 1938.



Castilla Arundel. Fotografía de Joan Sage.



AT & T, New York, diseño de Philip Johnson y John Burgee, 1983.
Fotografía de Danielle Moretti.

Premoderno

En su casa, el ciudadano burgués crea un «escenario ficticio» para su vida (V, p. 69), una tarea para la imaginación «tanto más urgente», nos dice Benjamin, «ya que no puede imprimir a sus asuntos una conciencia clara de su función social» (V, p. 67). Pero, aún en los detalles más nimios, como la disposición en diagonal de las alfombras y las sillas, que son un eco de las esquinas diagonales de los castillos medievales (V, p. 285), pueden advertirse signos de una clase sitiada. Cabeceras erigidas como almenas, al estilo siglo XVIII; armarios construidos como «fortalezas medievales» (V, p. 281). «Las escaleras interiores parecen más una construcción militar que evita que los enemigos invadan la casa, que un medio de comunicación y acceso para los amigos» (V, p. 512). «El aspecto de fortaleza de las ciudades y del mobiliario persistió bajo el dominio de la burguesía» (V, p. 284). En 1833, una propuesta para rodear París con un «círculo de fortificaciones» condujo a «una oposición universal» y «una inmensa manifestación popular» (V, pp. 197-98). Le Corbusier advirtió: «La ciudad fortificada ha sido hasta el presente la limitación que ha paralizado siempre al urbanismo» (V, p. 143).

Posmoderno

Atlanta, Georgia, 1983: «El centro de Atlanta se eleva sobre la ciudad que lo rodea como una muralla fortificada de otra época (...). El cauce hundido de la autopista interestatal 85, con su afluente de tráfico, se acerca rodeando la base este de la colina en dirección sur-norte, protegiendo a los abogados, a los banqueros, a los consultores y ejecutivos regionales de la intrusión de los barrios de bajos ingresos» (Carl Abbot, *The New Urban America,* p. 143).

Los Angeles Bonaventure Hotel, 1985: «Portman (el arquitecto sólo construyó invernaderos para la burguesía protegidos por sistemas de seguridad asombrosamente complejos».

«... Mientras el objetivo de Portman es disimular y "humanizar" la función de fortificación de los edificios, otro sector de la vanguardia posmodernista querría iconizar esa función en sus diseños. La recientemente inaugurada Torre de Philip Johnson en Maiden Lane 33, cerca de Wall Street, es un edificio de 26 pisos que imita a la Torre de Londres y que se anuncia como "lo último en habitaciones de lujo, enfatizando el sistema de seguridad". Mientras tanto, Johnson y su socio John Burgee trabajan en el proyecto para el "Trump Castle" (...). Según sus anuncios publicitarios, el Trump Castle sería un Bonaventure medievalizado con seis cilindros, rematados por conos almenados, recubiertos de hoja dorada y rodeados por un foso con puente levadizo» (Mike Davis, *New Left Review,* n. 151, pp. 112-13).



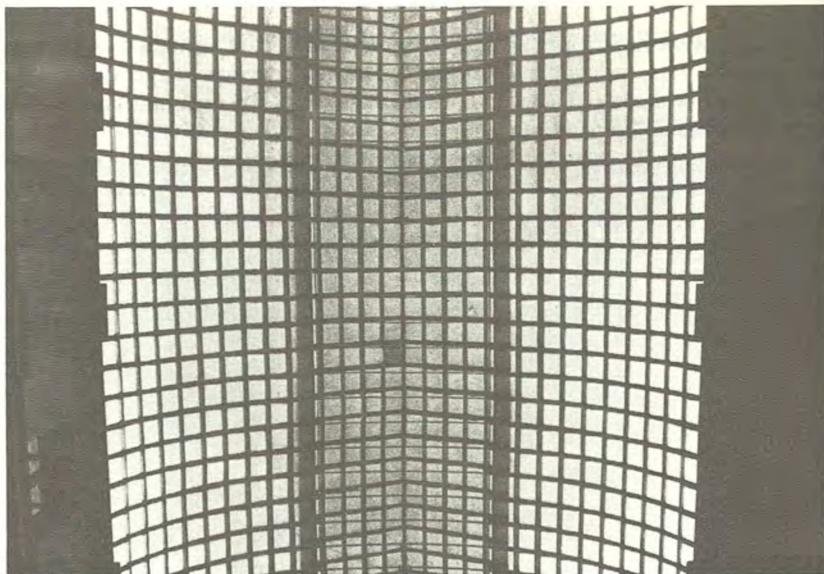


En la década de 1930 la arquitectura minimalista de Philip Johnson contribuyó a definir el credo del modernismo arquitectónico en el espíritu de Le Corbusier. Para finales de los setenta, sus rascacielos ya eran ejemplos clásicos del «postmodernismo», con sus remates decorados con referencia a estilos históricos –aquí la curva característica de los muebles Chipendale– y combinando estilos contradictorios tomados de diferentes épocas históricas. A nivel de la calle, el edificio AT & T incorpora la arquitectura en vidrio al estilo de los Pasajes. Fotografía de Danielle Moretti.

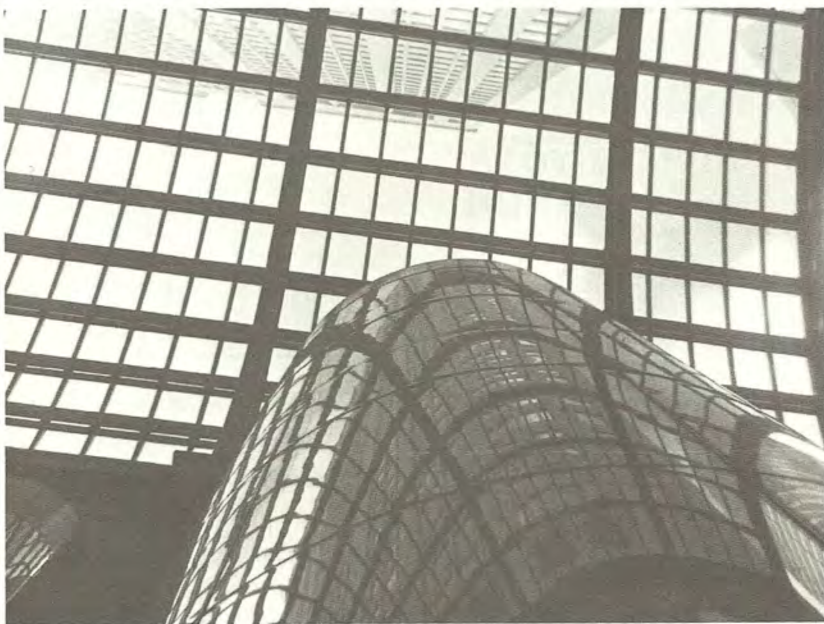
Premoderno

A la manera del inicio del siglo XIX: «El cambio de estilos: Gótico, Persa, Renacentista, etc. Esto significa: sobrepuesto al interior de un comedor burgués, el salón de banquetes *de* Cesar Borgia; en la habitación de la dueña de casa *se levanta* una capilla gótica; el cuarto de trabajo del señor de la casa brilla con luces iridiscentes, transformado en la cámara de un sheik persa. Un fotomontaje que fija estas imágenes para nosotros y corresponde a la forma más primitiva de percepción de esas generaciones» (V, p. 282).

Acerca de la arquitectura: «Los aspectos arquitectónicos de las últimas ferias internacionales: fusionando los gustos más opuestos (Gótico, Oriental, Egipcio, Griego clásico) en las formas geométricas más diversas» (V, p. 264).



Gallerías St. Hubert, Bruselas. Primeras construcciones monumentales, mediados del siglo XIX. © Fotografía de Johann Friedrich Gesit.



Detalle del pasaje monumental del primer nivel del edificio AT & T. © Fotografía de Danielle Moretti.

El *Passagen-Werk* sugiere que no tiene sentido dividir la era capitalista en un «modernismo» formalista y un «posmodernismo» históricamente ecléctico, ya que estas tendencias estuvieron presentes desde el inicio de la cultura industrial. La dinámica paradójica de la novedad y la repetición simplemente se repite de nuevo.

El modernismo y el posmodernismo no son eras cronológicas, sino posiciones políticas en la lucha, que lleva ya un siglo, entre el arte y la tecnología. Si el modernismo expresa una nostalgia utópica que anticipa la reconciliación de la función social con la forma estética, el posmodernismo reconoce su falta de identidad y mantiene viva la fantasía. Cada postura representa por tanto una verdad parcial; cada una recurre «nuevamente», en tanto perduren las contradicciones de la sociedad de consumo.



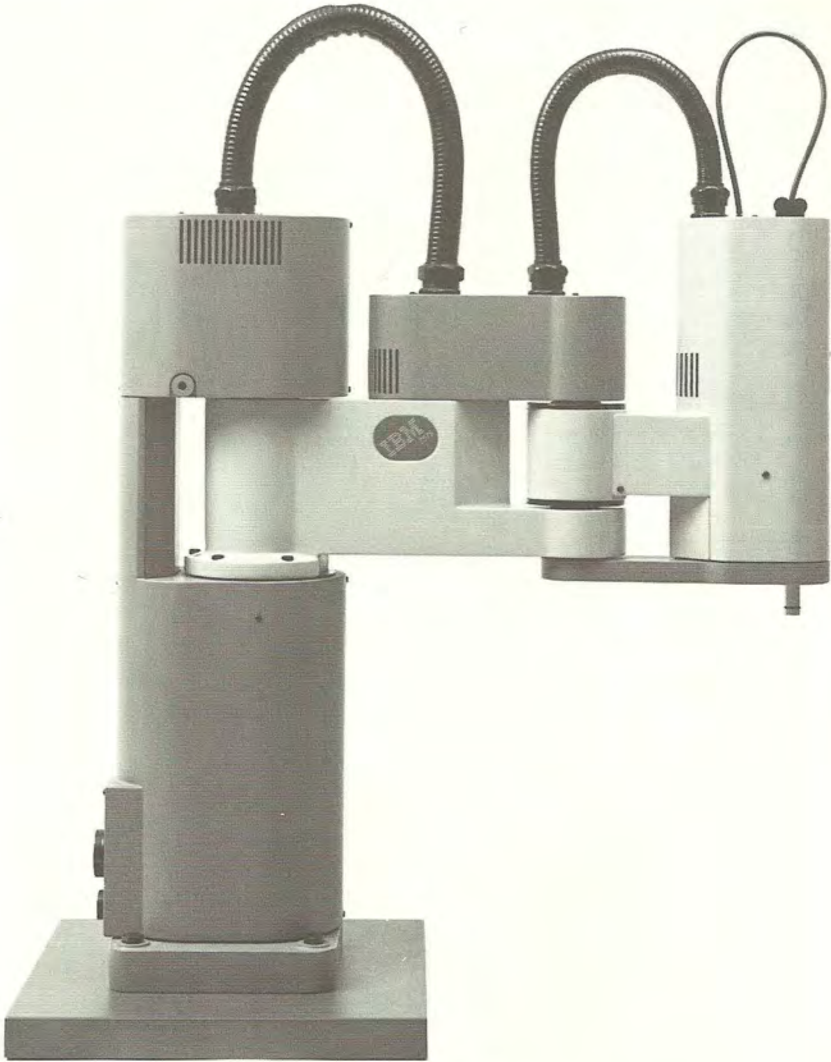
Fotomontaje, Michael Busch y Leslie Gazaway.



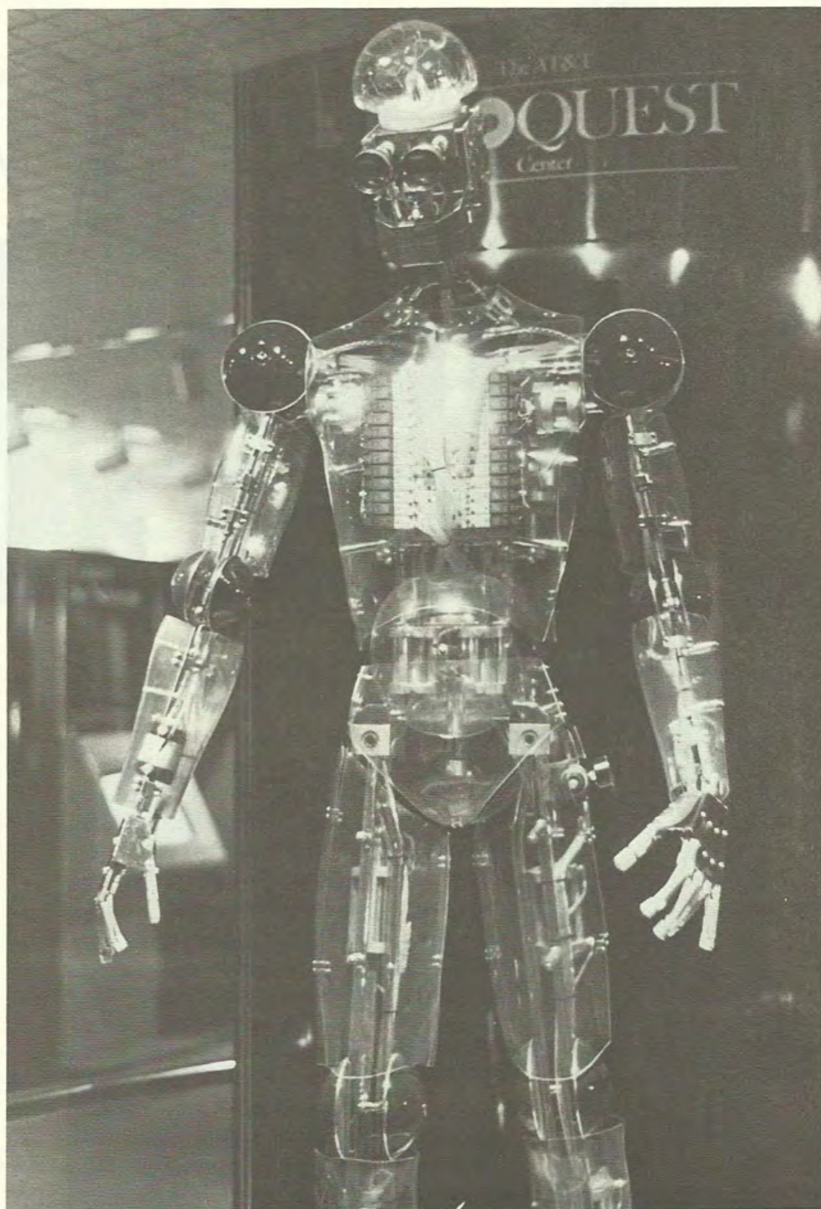


Grandville, *Un autre monde,* 1844.
© Fotografía de Joan Sage, 1988.

Un hito en el diseño de robótica



Robot IBM 7575 diseñado por Randall Martin, ganador del premio IDEA 1987 para maquinaria. Cortesía de IBM.



«Gor-don», el último de una larga serie de robots de forma humana, explica el software en el «InfoQuest Center», en el edificio AT & T de Nueva York. © Fotografía de Danielle Moretti.





– Vendedores callejeros con juguetes de cuerda, en la entrada de los Pasajes de París, 1936. *Miroir du monde.*

– «Gor-don» hablando con los niños en el centro InfoQuest de AT & T, 1988. © Fotografía de Danielle Moretti.



© Fotografía de Grant Kester.

Los muñecos mecánicos fueron invención de la cultura burguesa. En el siglo XIX los autómatas eran ya algo corriente. Ya para 1896 «el motivo del muñeco tenía un sentido social crítico. Por tanto: «es difícil saber hasta qué punto estos muñecos y autómatas se volvieron repugnantes, de manera que uno se siente aliviado al encontrar un ser totalmente natural en esta sociedad» (V, p. 848). Irónicamente, si jugar con muñecos había sido originalmente la manera de enseñar a los niños el cuidado de unos hacia otros en las relaciones sociales adultas, hoy se ha convertido en el entrenamiento para relaciones reificadas. El objetivo de las niñas pequeñas es ahora llegar a ser una «muñeca». Esta inversión es el epítome de aquello que Marx consideraba característico del modo de producción del capitalismo industrial: Máquinas que conllevan la promesa de la naturalización de la humanidad y de la humanización de la naturaleza, dan por resultado la mecanización de ambos.

New York Times, domingo 20 de noviembre de 1983

Un conjunto de pequeños laboratorios lucha por ponerse al día frente a las nuevas tecnologías en su campo.

Por N. R. Kleinfield

Una mujer encargada de la inspección final encontró algo que parecía un gancho para estantes de libros, que por alguna razón, tenía un picaporte brillante en uno de sus extremos. Era, de hecho, una cadera artificial. «Aquí hay un hombro», dijo otro trabajador, levantando lo que parecía un grifo brillante. «Yo creo que esto es una muñeca».

Esto sucedió en Rutherford, N. J., en la fábrica de prótesis HowMedica INC, una de tantas en la amplia odisea del mundo real del hombre biónico. Allí fabrican caderas, rodillas, algunos hombros, unas cuantas muñecas, codos, tobillos, dedos. Aún de vez en cuando, una mandíbula.

En la mayoría de los casos, eran fabricados en una aleación de cromo rugoso y cobalto. «Algunos cirujanos piensan que estas cosas se fabrican en algún taller de carpintería» comentó David Fitzgerald, el vicepresidente ejecutivo de HowMedica. «Nosotros utilizamos materiales de la era espacial». Podríamos fabricar aspas para ventiladores de jets, si así lo quisiéramos». No bromeaba. El material utilizado para fabricar caderas y rodillas es empleado también por la industria aeroespacial para fabricar hélices.

La mayoría de las partes vienen en diferentes tamaños, como los jerseys, pequeño, mediano, grande y extragrande. Las tallas difíciles se mandan al departamento de hechuras a medida. Alguien ahí estaba trabajando en una enorme rodilla. Alguien más había sido asignado para un trabajo para Goodyear. El personal de la compañía se había topado con una tortuga gigante a la que le faltaba una aleta, que había servido de cena a un tiburón. ¿Podría tal vez HowMedica producir una alerta artificial gigante para una tortuga de mar? Bueno, podría tratar.

«Nosotros hemos hecho algunas cosas para gente famosa», dijo uno de los operarios del departamento de hechuras a medida. «Arthur Godfrey tiene una de nuestras caderas. Hicimos también una placa para la cabeza de un gángster. Yo hice la cadera de Casey Stengel. También fabriqué un cenicero para Casey con la figura de una pequeña cadera. Fue divertido».

Esta industria es bastante amorfa. Las cifras de las ventas y las ganancias se mantienen en reserva, si bien los ejecutivos reconocen que hacen buen dinero duplicando el cuerpo humano. Las ventas estimadas de prótesis humanas excede al billón. Más billones vendrán en el futuro.

«Dijo un ejecutivo –si ud. sirve hasta los setenta u ochenta años, es muy probable que acabe con algo de esto dentro. Ud. puede perder su cadera mañana».

«La tercera propuesta tenía un alcance mayor y era mucho más drástica. Invocaba la ectogénesis, una estética protésica y los transplantes universales. Sólo quedaría el cerebro de los humanos, encerrado en un bello estuche de plástico; un globo equipado con enchufes y pinzas. Animado por baterías, de manera que la ingestión de alimentos, ahora físicamente superfluos, tendría lugar sólo como una ilusión debidamente programada. El estuche del cerebro estaría conectado a una colección de apéndices, aparatos, máquinas, vehículos, etc. Esta estética protésica podría desarrollarse durante dos décadas con repuestos obligatorios en los primeros diez años, dejando en casa todos los órganos innecesarios. Por ejemplo, para ir al teatro se podría dejar en el armario los módulos para fornicar y defecar (...). La producción en masa mantendría abastecido al mercado con componentes y accesorios internos hechos a la medida, incluyendo rieles para el cerebro, para tener en casa, de manera que las cabezas pudieran moverse solas de un cuarto a otro. Una diversión inocente».

Futorological Congress, novela de ciencia ficción de Stanislaw Lem, 1971.



«Libertador» por Jean de Paleologue, 1900,
Musee de l'Afiche, París.



«Wonder Woman», William Marston, década de 1940.

En el contexto de la revolución tecnológica, retorna la imagen utópica de la Amazona, con un significado totalmente nuevo que sugiere el potencial de la tecnología para liberar tanto a la naturaleza como a la humanidad.

La imagen del deseo como ruina: la eternidad de lo efímero

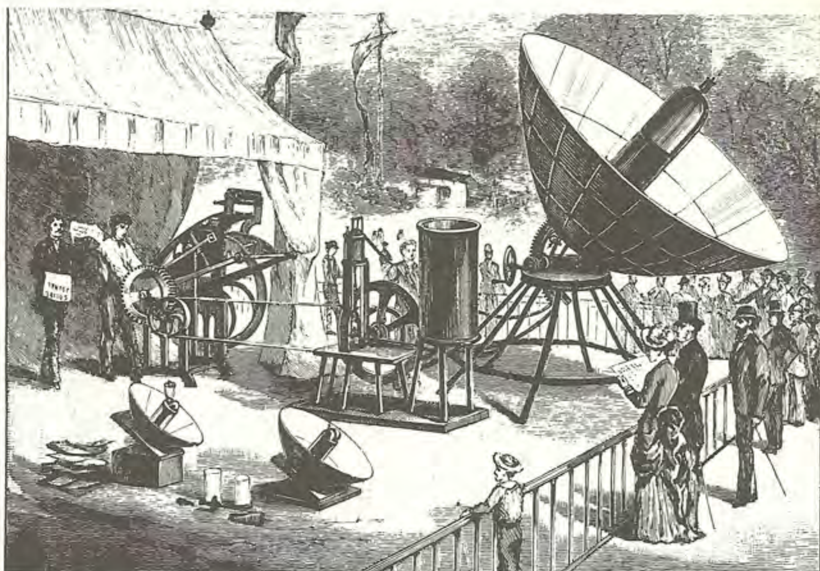
«Ninguna forma de eternización es tan conmovedora como aquellas de las formas efímeras y de moda que los museos de cera preservan para nosotros. Y quien las haya visto, como Breton (Najda, 1928), debe haber entregado su corazón a la mujer que en el Museo Gravin, ajusta su liguero en la esquina de la sala» (V, p. 117).



Figura de cera en la esquina de la sala, Musée Gravin, 1984.
Fotografía de Susan Buck-Morss.

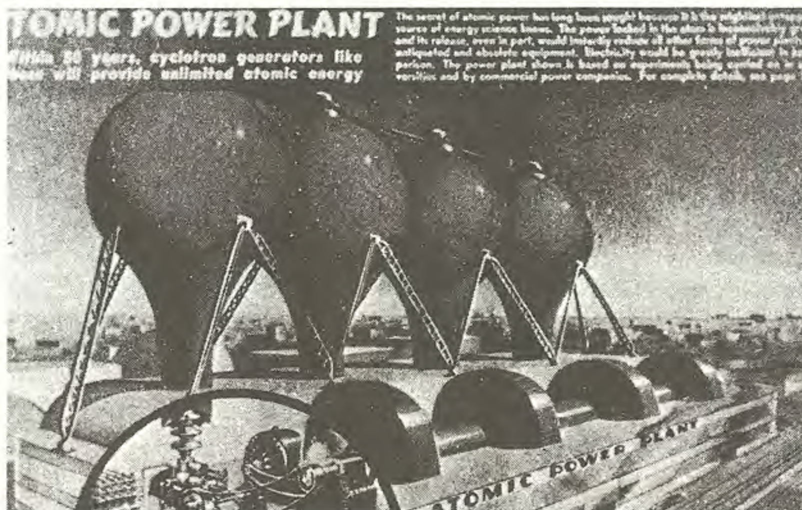
La mujer de cera que conquistara tanto a Breton como a Benjamin, todavía ajusta su liguero, como lo ha venido haciendo por medio siglo. Su efímero acto está congelado en el tiempo. Permanece intocada, desafiando la decadencia orgánica, pero su vestido está gastado, su peinado y su porte ya no están a la moda, está claramente envejecida.

Potencial irrealizado



Una prensa accionada con energía solar, construida por Abel Pifre en 1880. En una exposición de ese año en el Jardín de las Tullerías, se imprimieron 500 copias del *Solar Journal.*

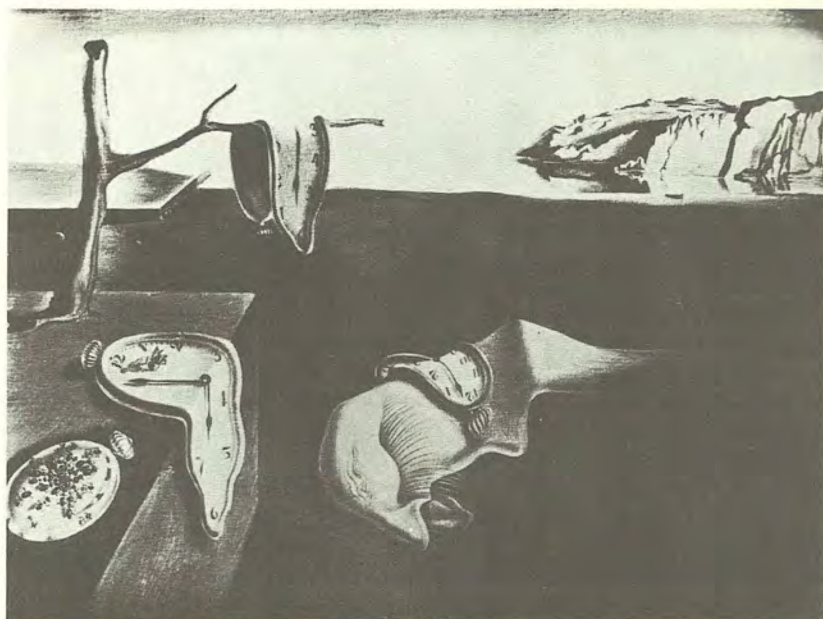
Ficción realizada



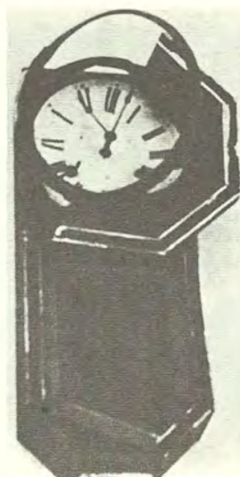
Poder nuclear, de una revista de ciencia ficción, *Amazing Stories,* octubre de 1939. Ilustración de Frank R. Paul.



«Sólo cazadores y nómadas podrían vivir aquí. Las ciudades nórdicas que alguna vez fueron importantes fueron abandonadas. La población emigró hacia el Sur». Ilustración de Frank R. Paul en Bruno Burgel, «La Nube cósmica», Wonder Stories Quaterly, 3 (otoño de 1931): n. 6 (impreso con permiso del representante del legado de Frank R. Paul, Forrest Ackerman, Hollywood, California).







«Persistencia de la memoria», Salvador Dalí, 1931. Óleo sobre lienzo.
The Museum of Modern Art. New York. Donación anónima.

9 de agosto de 1945.

Las manecillas del reloj indican la hora de lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima: 8:15 a.m. (Peace Memorial Museum, Hiroshima). Otro reloj registra el horario del estallido en Nagasaki: 11.02 a.m. (Atomic Bomb Materials Center, Nagasaki).



Tarjeta postal emitida por un reloj en las afueras del Centro Pompidou, que registra los segundos que faltan para llegar al año 2000. «¡Para pasar el tiempo, beba un cointreau!» (Primavera de 1987).

«Moda: Señora Muerte, Sra. Muerte»



Presentación de algunas novedades.



Magazin de Nouveauté.

La moda es el retorno de lo nuevo, en la forma de producción masiva del «siempre lo mismo» (I, p. 677).

Estas fotografías de la última moda en armas fueron publicadas en 1911 como una denuncia de los intereses financieros que operaban tras la carrera armamentista, y como advertencias frente a una posible Primera Guerra Mundial. Se reimprimieron en 1933 en un número especial sobre armamentos de *Crapouillot,* como denuncia de la pervivencia de estos intereses financieros y una advertencia frente a una posible Segunda Guerra Mundial.

«El registro de la tradición es catástrofe» (V, p. 591).

«El que "siga siendo así" *es* la catástrofe» (V, p. 592).

Bibliografía

I. Obras de Walter Benjamin

Aufklärung für Kinder; Rundfunkvorträge. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

Benjamin papers, George Bataille Archive. Bibliothèque Nationale, Paris.

Berliner Chronik. Ed. Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

Briefe. 2 vols. Eds. Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

Gesammelte Schriften. 7 vols. Eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser, with the collaboration of Theodor W. Adorno and Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

II. Traducciones castellanas

Ensayos escogidos, Buenos Aires, Sur, 1967.

Angelus Novus, Barcelona, Edhasa, Sur, 1970.

Iluminaciones 1 (Imaginación y sociedad), Madrid, Taurus, 1971.

Iluminaciones 2 (Baudelaire), Madrid, Taurus, 1972.

Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973.

Haschisch, Madrid, Taurus, 1974.

Iluminaciones 3 (Tentativas sobre Brecht), Madrid, Taurus, 1975.

Correspondencia (W. Benjamin-G. Scholem), Madrid, Taurus, 1987.

Dirección única, Madrid, Alfaguara, 1987.

El Berlín demónico, Barcelona, Icaria, 1987.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, Barcelona, Península, 1988.

Diario de Moscú, Madrid, Taurus, 1988.

El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990.

Historias y relatos, Barcelona, Península, 1991.

Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Madrid, Taurus, 1991.

Sonetos, Barcelona, Península, 1993.

La metafísica de la juventud, Madrid, Altaya, 1994.

Personajes alemanes, Barcelona, Paidós, 1995.

Dos ensayos sobre Goethe, Barcelona, Gedisa, 1996.

III. Archivos

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris.

Archiv Gerstenberg, Wietze.
Historisches Museum, Frankfurt am Main.
The Jewish Natinal and University Library, Jerusalem.
International Museum of Photography a George Eastman House, Rochester, N. Y.
Musée Carnavalet, Paris.
Museum of Modern, New York.
Victoria and Albert Museum, London.
Wide World Photos, New York.

IV. Libros y publicaciones periódicas

Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften.* Vol. 1: *Philosophische Frühschriften.* Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

Adorno, Theodor W. *Prismen.* Traducción Samuel y Shierry Weber. London: Neville Spearman, 1967 (trad cast.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad,* Barcelona, Ariel, 1962).

Adorno, Theodor W. *Über Walter Benjamin.* Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970 (trad. cast.: *Sobre Walter Benjamin,* Madrid, Cátedra, 1995).

Agamben, Giorgio. «Un pintor ritrouvamento di manoscriti di Walter Benjamin», *Aut...Aut...*189/90 (1982): 4-6.

Appelebaum, Stanley, introducción y comentario. *Bizarreries and Fantasies of Grandville.* New York.

Aragon, Louis. *Le paysan de Paris.* Paris: Gallimard, 1953.

Barnicoat, John. *Posters: A Concise History.* New York: Thames & Hudson, 1985.

Barrows, Susanna. *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France.* New Haven: Yale University Press, 1981.

Baudelaire, Charles. *Art in Paris: 1845-1862. Salons and Other Exhibitions.* Traducción Jonathan Mayne. Ithaca: Cornell University Press, 1981 (trad. cast.: *Salones y otros escritos sobre arte,* Madrid, Visor Dis., 1996).

Baudelaire, Charles. *The Flowers of Evil [Les Fleurs du mal].* Rev. ed. Eds. Marthiel y Jackson Mathews. New York: New Directions, 1962 (varias trad. castellanas).

Berman, Marshall. *The Experience of Modernity: All That is Solid Melts into Air.* New York: Simon y Schuster, 192 (trad. cast.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad,* Madrid, Siglo XXI, 1988).

Bleuel, Hans Peter. *Sex and Society in Nazi Germany.* Ed. Heinrich Fraenkel. Traducción J. Maxwell Brownjohn. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1973.

Bloch, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit* [1935]. Vol. 4 de Ernst Bloch, *Gesamtausgabe.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962.

Blossfeldt, Karl. *Unformen der Kunst. Photographische Pflanzenbider.* Ed. Karl Nierendorf. Berlin: Ernst Wasmuth, 1928.

Bohrer, Karl Heinz, ed. *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstrukion.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal.* 2 vol. Ed. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973 (trad. cast.: *Diario de trabajo.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, 3 vols.).

Brenner, Hildegaard. «Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zum Passagenetwurf», *Alternative* 59/60 (1968): 48-61.

Buck-Morss, Susan. «Benjamin's *Passagenwerk:* Redeeming Mass Culture for the Revolution». *New German Critique* 29 (primavera/verano 1983): 211-240.

Buck-Morss, Susan. «The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering». *New Germanique* 39 (Fall 1986): 99-140.

Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute.* New York: Macmillan Free Press, 1977 (trad. cast.: *Origen de la dialéctica,* México, Siglo XXI, 1981).

Buck-Morss, Susan. «Socio-Economic Bias in the Theory of Piaget and its Implications for the Crosslture Controversy». *Jean Piaget: Consensus and Controversy.* Eds. Sohar y Celia Modgil. New York: Holt, Rinehart y Winston, 1982.

Buck-Morss, Susan. «Walter Benjamin: Revolutionary Writer». *New Left Review* 128 (1981): 50-75 and 129 (1981): 77-95.

Buck-Morss, Susan. «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», *La balsa de la Medusa,* 25 (1993): 55-98.

Bulthaupt, Peter, ed. *Materialien zu Benjamins Thesen «Uber den Begriff der Geschichte».* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde.* Trans. Michael Shaw, prólogo Jochen Schulte-Sasse (trad. cast.: *Teoría de la vanguardia.* Barcelona, Península, 1987). *Theory and History of Literature,* vol. 4. Eds. Wlad Godzich y Jochen Shulte-Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Colton, Joel. *Leon Blum: Humanist in Politics.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1974.

Colton, Joel. «Politics and Economics in the 1930a», *From the Ancien Régime to the Popular Front: Essays in the History of Modern France in Honor of Shepard B. Clough.* Ed. Charles K. Warner. New York: Columbia University Press, 1969.

Le Corbusier. *Toward a New Architecture.* Traducción Frederick Etchells. New York: Dover Publications, 1986.

Le Corbusier. *Urbanisme.* Paris: G. Grès & Cie, 1925.

Crystal Palace Exposition: Illustrated Catalogue. London, 1851.

De Man, Paul. *Bindness and insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* 2nd ed., rev. Intro. Wlad Godzich. (trad. cast.: *Visión y ceguera. Ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea,* Puerto Rico. Univ. de Puerto Rico, 1991). *Theory and History of Literature,* vol. 7. Eds. Wlad Godzich and Jochen Schulte-Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Doderer, Klaus, ed. *Walter Benjamin und die Kinderliteratur: Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren.* Munich: Juventa Verlag, 1988.

Espagne, Michael, y Michael Werner. «Vom Passagen-Projekt zum 'Baudelaire': Neue Handschriften zum Spätwert Walter Benjamin». *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte* 4 (1984): 593-657.

Evenson, Norma. *Paris: A Century of Change, 1878-1978.* New Haven: Yale University Press, 1979.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Sumbolic Mode.* New York: Cornell University Press, 1982.

Frank, Manfried. *Der Kommende Gott: Vorlesungen Über die Neue Mythologie I. Teil.* Frankfut am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

Fuld, Werner. *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen.* Munich: Hanser Verlag, 1979.

Geist, Johann Friedrich. *Arcades: The History of a Building Type.* Traducción de Jane O. Newman y John H. Smith. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983.

Giedion, Sigfried. *Bauen im Frankreich.* 2nd ed. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

Habermas, Jürgen. «Bewusstmachende oder rettende Kritik–die Aktualität Walter Benjamin», *Zur Aktualität Walter Benjamin.* Ed. Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Heartfiled, John. *Photomontages of the Nazi Period.* New York: Universal Books, 1977 (en castellano: David Evans, *John Heartfield. AIZ/VI, 1930-38.* Valencia, IVAM, 1991).

Holsten, Siegmar. *Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870-1918.* Vol. 27 of *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahhunderts.* Munich: Prestel-Verlag, 1976.

Ivernel, Philippe. «Paris, Capital of the Popular Front». *New German Critique* 39 (falla 1986): 61-84.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Trans. Timothy Bahti. Introducción de Paul de Man. *Theory and History of Literature.* Vol. 2. Eds. Wlat Godzich y Jochen

Schulte-Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982 (en castellano puede leerse: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética,* Madrid, Taurus, 1986).

Jennings, Michael W. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism.* Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Kambas, Chryssoula. «Politische Aktualität. Walter Benjamin's Concept of History and the Failure of the Popular Front». *New German Critique* 39 (fall 1986): 87-98.

Kambas, Chryssoula. *Walter Benjamin im Exil: Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.

Kelly, Alfred H. *The Descent of Darwin: The Popularizatin of Darwin in Germany, 1860-1914.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1981.

Kiersch, Gerhard, et al. *Berliner Alltag im dritten Reich.* Düsseldorf: Droste Verlag, 1981.

Kirchner, Gottfried. *Fortuna in der Dichtung und Emblematik des Barok: Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs.* Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlasgsbuchhandlung, 1970.

Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator.* Ed. Hildegaard Brenner. Munich: Regner & Bernhard, 1971.

Lindner, Bukhardt. «Habilitationsakte Walter Benjamin: Über ein 'akademisches Trauerspiel' und über ein Vorkapitel der 'Frankfurter Schule' (Horkheimer, Adorno)». *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53/54 (1984): 147-65.

Le Livre des expositions universelles, 1851-1989. Paris: Union centrale des Arts Decoratifs, 1983.

Lorant, Stefan. *Sieg Heil! (Hail to Victory): An Illustrated History of Germany from Bismarck to Hitler.* New Yoek: W. W. Norton & Company, 1974.

Lough, John, and Muriel Lough. *An Introduction to Nineteenth Century France.* London: Longman, 1978.

Löwenthal, Leo. «The Integrity of the Intellectual: In Memory of Walter Benjamin» (1982). In *Critical Theory and Frankfurt Theorists.* New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1989, p. 73ss.

Löwy, Michael. «A l'écart des tous les courants et à la roisée des chimens: Walter Benjamin». *Rédemption et Utopie: Le judaïsme libertaire en europe centrale. Une étude d'affinité electiv.* Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
Lough, John, and Muriel Lough. *An Introduction to Nineteenth Century France.* London: Longman, 1978.
Luckàcs, Georg. *History and Class Consciousness* [1923]. Traducción Rodney Livingstone. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1971 (trad. cast.: *Historia y consciencia de clase,* México, Grijalbo, 1969).

Marx, Karl: «Der 18te Brumaire des Louis Napoleon», *Die Revolution (1852).* Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke,* vol. 8. Berlin: Dietz Verlag, 1960 (varias trad. castellanas).

Menninghaus, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie.* Frankfurt am Main: Shrkamp Verlag, 1980.

Miller, Michael B. *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920.* Princeton: Princeton University Press, 1981.

Mosse, George. *The Nationalization of the Masses.* New York: Horward Fertig, 1975.

Naylor, Gilian. *The Bauhauss Reassessed: Sources and Design Theory.* New York: E. P. Dutton, 1985.

Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1984.

Peterich, Eckart. *Göttinnem im Spiegel der Kunst.* Olten und Breisgau: Walter Verlag, 1954.

Pichois, Claude, and François Ruchon. *Iconographie de Baudelaire.* Geneva: Pierre Cailler, 1960.

Rabinbach, Anson. «Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism». *New German Critique* 34 (winter 1985): 78-124.

Roberts, Julian. *Walter Benjamin.* Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1983.
Russell, John. *Paris.* New York: Harry N. Abrams, 1983.
Schäfer, Hans Dieter. *Das gespaltene Bewusstsein: Dreutsche Kultur und Lebenswirklichkeit, 1933-45.* Munich: Carl Hanser Verlag, 1982.
Schiller-Lerg, Sabine, *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programarbeit zwischen Theorie und Praxis.* Vol. 1 of *Rundfunkstudien,* ed. Winfried B. Lerg. New York: K. G. Saur, 1984.
Scholem, Gershom. *From Berlin to Jerusalem: Memories of My Youth.* Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1980.
Scholem, Gershom. *Kabbalah.* New York: Quadrangle, 1974.
Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism.* New York: Schocken Books, 1946.
Scholem, Gershom. *The Messianic Idea in Judaism, and Other Essays in Jewish Spirituality.* New York: Schocken Books, 1971.
Scholem, Gershom. *On Jews and Judaism in Crisis: Selected Essays.* Ed. Werner J. Dannhauser, New York: Schocken Books, 1976.
Scholem, Gershom. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship.* Eds. Karen Ready y Gary Smith. London: Faber and Faber, 1982 (trad. cast.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad,* Barcelona, Península, 1987).
Simmel, Georg. *Goethe* [1913]. 3rd ed. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1918.
Smith, Gary. «Benjamins Berlin». *Wissenschaft in Berlin.* Eds. Tilmann Buddensieg, et al. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1987, pp. 98-102.
Speer, Albert. *Inside the Third Reich.* New York: Avon Books, 1970.
Stahl, Fritz. *Honoré Daumier.* Berlin: Rudolf Mosse Buchverlag, 1930.
Sterberger, Dolf. *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* [1938]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
Taylor, Robert R. *The Word in Stone: The Role of Architecture in National Socialist Ideology.* Berkeley: University of California Press, 1974.
Tiedemann, Rolf. «Historical Materialism or Political Messianism? An Interpretation of the Theses 'On the Concept of History'». *The Philosophical Forum* XV, núms. 1-2 (fall/winter 1983-84): 71-104.
Tiedemann, Rolf. *Studien zur Philopshie Walter Benjamins.* Introducción Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
Über Walter Benjamin, mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.
Valéry, Paul. *Idée Fixe.* Traducción David Paul. New York: Pantheon Books, 1965 (trad. cast.: *La idea fija.* Madrid, Visor, *La balsa de la Medusa,* 1988).
Walter Benjamin zu Ehren: Sonderausgabe aus Anlass des 80. Geburtstages von Walter Benjamin am 15. Juli 1972. Frankfurt am Main; Suhrkamp Verlag, 1972.
Wiesesnthal, Liselotte. *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins.* Frankfurt am Main: Athenaum, 1973.
William, Rosalind H. *Dream Worlds: Mass Consumption Late Nineteenth-Century France.* Berkeley: University of California Press, 1982.
Wismann, Heinz, ed. *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 juin 1983.* Paris: Cerf, 1986.
Witte, Bernd. *Walter Benjamin.* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
Witte, Bernd. *Walter Benjamin: Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk.* Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1976.
Wohlfarth, Irving. «Et Cetera? The Historian as Chiffonnier?» *New German Critique* 39 (Fall 1986): 142-68.
Wohlfarth, Irving. «Walter Benjamin's 'Image of Interpretation'». *New German Critique* 17 (spring 1979): 70-98.

Wolin, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption.* New York: Columbia University Press, 1982.

v. Zglinicki, Friedrich. *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer.* Berlin: Rembrandt Verlag, 1956.

Créditos de las ilustraciones

Barnicoat, *A Concise History of Posters:* 8.2, 8,7.
Bayer, Herbert: 8.4, 8.5.
Bibliothèque Nationale, Paris: 3.3, 3.6, 5.5, 5.6, 9.30.
Bleuel, Hans Peter, *Sex and Society in Nazi Germany:* 9.23, 9.24.
Blossfeldt, Karl, *Urformen der Kunst:* 5.24, 5.25, 5.26, 5.27.
Courtesy of Theodor Bruggemann, Collection of Children's Literature, University of Cologne: 9.2, 9.3.
Buck-Morss, Susan, private collection: 2.2, 9.4.
Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris (Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.): 9.21, 9.22.
Le Corbusier: 5.14, 5.15, 5.16, 5.17, 9.6, 9.14, 9.18, 9.31.
Catalogue of the Crystal Palace Exposition: 4.2, 5.1, 5.2, 9.5, 9.9, 9.10.
Daumier, Honoré: 5.12, 5.13.
Dürer, Albrecht: 6.6.
Eisenstaedt, Alfred: 8.6.
Evenson, Norma, *Paris: A Century of Change:* 4.4.
Fourier, Charles: 9.17.
Fuld, Werner, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlem:* 5.9 (private collection, Gurnther Anders).
Geist, Johann Friedrich, *Arcades: The History of a Building Type:* 2.1, 2.3, 2.4, 3.5 (Meyer-Veden).
Giedion, Sigfried, *Bauen im Frankreich:* 3.7, 5.4, 9.7, 9.8.
Archiv Gerstenberg, Wierze: 9.15.
Grandville, *Un autre monde.* Captions by Stanley Applebaum, *Bizarreries and Fantasies of Grandville:* 4.6, 5.3, 5.10, 5.18, 5.19, 5.20, 5.21, 5.22, 5.23.
Guys, Constantin: 9.16.
Heartfiled, John, *Photomontages of the Nazi Period:* 3.1, 3.2.
Historisches Museum, Frankfurt am Main: 9.26, 9.27.
Holsten, Siegmar, *Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870, 1870-1918:* 6.5.
International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, N. Y.: 5.7.
The Jewish National and University Library, Jerusalem: 1.4.
Kiersch, Gerhard, et al., *Berliner Alltag im dritten Reich:* 9.28, 9.34, 9.35, 9.38.
Kirchner, Gottfried, *Fortuna in der Dichtung:* 6.1, 6.2.
Klee, Paul: 4.5.
Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf:* 1.3.
Lewis, Martin (photo by Jon Ries): 9.15.
Le Livre des expositions universelles: 4.3, 9.33.
Lorant, Stefan, *Sieg Heil!:* 6.8, 9.36, 9.37.
Lough, John, and Muriel Lough, *An Introduction to Nineteenth Century France:* 5.11.

Courtes of Nils Ole Lund, University of Aarhus, Denmark: 8.3.
Miroir du monde, Paris: 9.19.
Museé Carnavalet, Paris: 0.1.
Museum of Modern Art, New York: 6.7.
Naylor, Gilian, *The Bauhaus Reassessed:* 9.11 (Victoria and Albert Museum), 9.12 (Bauhaus Archiv).
Peterich, Eckart, *Gottinnen im Spiegel der Kunst:* 6.3, 6.4.
Pichois, Claude and François Ruchon, *Iconographie de Baudelaire:* 6.9, 6.10, 6.11.
Piranesi, Giovanni Battista: 8.1.
Rohwolt Verlag, Berlin: 1.1, 1.2.
Russell, John, *Paris:* 9.14 (Sirot-Angel).
Schäfer, Hans Dieter, *Das gespaltene Bewusstsein:* 9.20.
Sternberger, Dolf, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert:* 3.4.
Taylor, Robert R., *The Word in Stone:* 9.29.
Victoria and Albert Museum, London: 5.8.
Wide World Photos: 9.1, 9.32.
v. Zglinicki, *Der Weg des Films:* 4.1.

Índice temático

[1] Los números en cursiva remiten a las notas en las páginas mencionadas.

Los *Passages* de París construidos a comienzos del siglo XIX fueron el origen de la moderna galería comercial. Con seguridad, estos tempranos centros comerciales originarios parecen ser un lugar lamentablemente mundano para la inspiración filosófica. Pero precisamente la meta de Benjamin era tender el puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales. Su objetivo era tomar tan en serio el materialismo como para lograr que los fenómenos históricos mismos hablaran. El proyecto probaría cuán concreto puede uno ser en relación con la historia de la filosofía. Corsés, plumeros, peines de color rojo y verde, viejas fotografías, réplicas de la Venus de Milo, botones y cuellos de camisa hace mucho descartados, estos sobrevivientes históricos de la alborada de la cultura industrial, que aparecían reunidos en los moribundos. Pasajes como un mundo de afinidades secretas, eran las ideas filosóficas, como una constelación de referentes históricos concretos. Además, como «dinamita política», estos anticuados productos de la cultura de masas proporcionarían una educación política marxista-revolucionaria a los sujetos históricos de la propia generación de Benjamin, las víctimas más recientes de los soporíferos efectos de la cultura de masas. «Nunca –escribió Benjamin a Scholem durante las primeras etapas del proyecto– he escrito con mayor riesgo de fracasar». «Nadie podrá decir de mí que me he facilitado las cosas».

Ant Machado Libros

ISBN 84-7774-579-X

9 788477 745792